



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN
BEETHOVEN, ULISES RAMÍREZ ROMERO Y BÉLA BARTÓK

PARA OBTENER SU TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-VIOLÍN

PRESENTA

MIGUEL GARCÍA RAMÍREZ

ASESORES

PRESENTACIÓN PÚBLICA: MTRA. PANAGIOTA ZAGOORA

TRABAJO ESCRITO: MTRO. EDMUNDO CAMACHO

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

El llegar a este momento de mi vida me deja muy claro que nuestro camino no lo hacemos solos. Sin darnos cuenta muchas veces, estamos rodeados por personas que estarán incondicionalmente con nosotros sin importar lo sombrío que se torne nuestro camino. Estas pequeñas líneas están dedicadas a esas personas, familia, amigos y maestros que me brindaron el apoyo para que me encuentre aquí y ahora.

Antes que todo, agradezco a mi esposa Nancy. Tú has sido el pilar del cual me he aferrado para salir adelante. Gracias por creer en mí y por estar en cada uno de mis tropiezos extendiéndome tu mano. Sin ti, no sería posible esto. Agradezco también a mi madre María Rosa por darme la vida y por no dejar de insistir para que progrese con mis estudios. Gracias por todo el amor que me ha brindado.

A la maestra Panagiota por todo el conocimiento y el apoyo que me brindó, principalmente en esta última parte del proceso. Gran parte de lo que soy como músico se lo debo a usted y siempre le tendré una gran estima. También le doy gracias al maestro José Juan Melo por apoyarme al inicio de mi carrera. Al maestro Edmundo Camacho, por su apoyo y guía en la realización de este trabajo. Agradezco a todos los docentes que compartieron su conocimiento a lo largo de mis estudios. Doy las gracias a mis sinodales por estar aquí en este último trecho de la carrera. Agradezco al maestro Sergio Cárdenas por su gentileza y por enseñarme a escuchar la música de una forma tan sincera.

A mis amigos: Sandra, Diana, Erick, Hebert, Maggie, Paulo y a todos los que no alcance a nombrar aquí. Gracias por ser parte de este camino, por alegrarlo y embellecerlo. Gracias a Consirtium Sonorus por la música tan maravillosa que he alcanzado con ustedes y que sin duda repercutió en esta faceta como estudiante.

Agradezco a la Facultad de Música y a la UNAM por esta maravillosa experiencia que ha sido mi carrera. Este examen es un humilde homenaje a todos ustedes.

Índice

| | |
|--|----|
| Programa de titulación | 1 |
| Introducción | 2 |
| I. “Chacona” de la <i>Partita en re menor BWV1004</i> de Johann Sebastian Bach. | 3 |
| 1.1 La chacona | 3 |
| 1.2 Contexto histórico de la obra | 5 |
| 1.3 Análisis | 7 |
| 1.4 Sugerencias de estudio e interpretación. | 18 |
| II. <i>Sonata para piano y violín op. 23 no. 4</i> de Ludwig van Beethoven. | 25 |
| 2.1 Contexto histórico de la obra | 25 |
| 2.2 Análisis | 28 |
| 2.2.1 <i>Presto</i> | 28 |
| 2.2.2 <i>Andante scherzoso, piú Allegretto</i> | 35 |
| 2.2.3 <i>Allegro molto</i> | 41 |
| 2.3 Sugerencias de estudio e interpretación | 48 |
| III. “Chacona para violín solo” de Ulises Ramírez Romero | 53 |
| 3.1 Contexto histórico de la obra | 53 |
| 3.2 Análisis | 55 |
| 3.3 Recomendaciones de estudio, sugerencias técnicas y reflexiones personales en torno a la interpretación de esta obra | 61 |

| | |
|---|----|
| IV. Concierto para violín y orquesta op. posth. de Béla Bartók | 65 |
| 4.1 Contexto histórico de la obra | 65 |
| 4.2 Análisis | 69 |
| 4.2.1 <i>Andante sostenuto</i> | 70 |
| 4.2.2 <i>Allegro giocoso</i> | 76 |
| 4.3 Recomendaciones de estudio, sugerencias técnicas y | 84 |
| reflexiones personales en torno a la interpretación de esta obra | |
| Conclusiones | 90 |
| Bibliografía, fuentes | 91 |
| electrónicas y discografía | |
| Anexo | 93 |

Programa de titulación

Nombre del Alumno: Miguel García Ramírez

Para obtener el Título de: Licenciado en Música "Instrumentista-Violín"

Chacona para violín solo
Lento. Intensamente.

Ulises Ramírez Romero
(1962-)
7'

**Partita para violín solo
en re menor BWV 1004**
Ciaccona

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
17'

**Sonata para violín y piano
en la menor op. 23 no. 4**
Presto
Andante con moto
Allegro

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)
20'

**Concierto para violín y orquesta (reducción a piano)
op. post. no. 1**
Andante sostenuto
Allegro giocoso

Béla Bartók
(1881-1945)
23'

Duración total de programa: 67'

Introducción

Con el objetivo de reunir información que permita comprender y realizar una interpretación documentada del repertorio que abordo en mi titulación, es que he realizado la presente investigación

Cada uno de los capítulos que conforman este texto, se conforman con al menos 3 secciones: contexto histórico, análisis de la obra y una sección donde haré comentarios y sugerencias (técnicas y de interpretación) que pueden ayudar al lector a abordar de forma más sencilla cada una de las obras.

En el primer capítulo añadí un subtema extra “La chacona”. Aunque esta sección se enfoca en la chacona de la Partita 2 en Re menor BWV 1004 de Bach, este subtema se puede utilizar como filtro para analizar la chacona de Ulises Ramírez, obra contemporánea que contrasta inmediatamente con la de Bach en cuanto al estilo compositivo, armonía y la estructura.

En el contexto histórico, además de exponer los hechos sociales más significativos de la época en que vivieron los compositores, se reunió una serie de información con la intención de ubicar las circunstancias de vida y el momento creativo en el que se encontraban los compositores cuando compusieron cada una de las obras aquí abordadas. En el caso particular de Bach y Bartók, este tema describe la situación emocional en la que cada obra se compuso. Con Bach fue en el contexto de la muerte de su esposa y con Bartók tenemos un momento de profundo enamoramiento. En el caso de Beethoven y Ramírez hago un trabajo más biográfico de cada uno.

De igual forma, hago un análisis descriptivo de las cuatro obras. Hago una descripción de la forma, los temas y abordo algunos aspectos armónicos de importancia. El apartado de las sugerencias abarca varios puntos como: digitaciones, sugerencias de estudio, color del sonido, ediciones y arcadas. Aunque también encontrarán información adicional a modo de reflexiones sobre las obras que desde mi punto de vista, es información extra-musical que puede ayudar a tener una mejor interpretación.

1. “Chacona” de la *Partita en re menor* BWV1004 de Johann Sebastian Bach

1.1 La chacona

Históricamente la chacona se remonta a la España del siglo XVII, donde era originalmente cantada en rondas.¹ Se ha especulado mucho acerca de su “verdadero origen”, pues se dice que es una danza proveniente del entonces Nuevo Mundo y que viajó como parte del intercambio cultural que se tuvo con las colonias de la Nueva España. Además, su evolución se llevó a cabo en toda Europa, siendo Francia, Italia y Alemania los lugares donde tuvo más trascendencia.² En poco tiempo pasó a ser parte de las suites instrumentales que tuvieron su gran esplendor en el periodo barroco. Un bajo ostinato fue la base armónica de esta danza, lo que propició su tratamiento como tema y variaciones. De hecho, se asocia directamente con la *passacaglia* al grado de considerarlas como un mismo estilo de composición.³ El interés de los grandes compositores en las obras instrumentales hizo que la chacona cobrara un gran protagonismo en obras de Frescobaldi, Haendel, Lully, y principalmente Bach.⁴

La chacona se escribe principalmente en un compás de $\frac{3}{4}$. Originalmente, el tempo de la chacona se establecía tanto por la dificultad de su ejecución, como por el modo en el que se encontraba. El modo mayor generalmente era más rápido y festivo, mientras que el menor era más lento y solemne. La *passacaglia* se compone de una armonía muy estable que en la mayoría de los casos es la siguiente: Tónica, Dominante de la dominante, Subdominante y Dominante. La chacona por su parte, tiene mayores posibilidades de modular y romper con el patrón armónico (aunque

¹ Ma. Cristina Castañeda Estrada (1999), “Chacona”, en E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, Madrid: ICCMU/SGAE, pp. 524 y 526.

² Alexander Silbiger (2001), “Chaconne”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Londres: McMillan Publishers, pp. 410-414.

³ Omar Gonzalo Rubia Pliego, p. 2, recuperado el 10 de septiembre del 2019, de http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/revista_enarmonia/article/download/84/65

⁴ Ma. C. Castañeda Estrada, *op. cit.*, p. 524.

en los extremos va de Tónica a Dominante). Solamente hay una variante con las chaconas compuestas en modo mayor, que armónicamente se asemejan más a la *passacaglia*.⁵

Como se mencionó antes, su base es un bajo *ostinato*. En comparación con otras formas de tema y variaciones, la chacona siempre mantiene el bajo (tema) presente, mientras que las voces superiores y la armonía son las que cambian. En todo caso, el tema se modifica rítmicamente o se le añaden algunas notas de paso.⁶

Otro aspecto importante, es la asociación que tiene con la zarabanda. Esta danza cuenta con un peculiar elemento rítmico-expresivo, pues al estar escrita también en $\frac{3}{4}$, su acentuación no corresponde a la naturaleza del compás que debe ser en el primer tiempo. En este caso la zarabanda acentúa el segundo tiempo del compás haciéndolo más largo. No es un acento de intensidad sino de duración, creando una sensación de suspensión del tiempo y dotando de gran expresividad esta danza.⁷ Esta particular acentuación fue integrándose a la chacona hasta convertirse en una de sus características principales.

Estructuralmente, la chacona es una danza muy estable, manteniendo una proporción prácticamente matemática entre los compases (puede ser de 4 u 8 compases) que definen al *ostinato*. Claro que siempre habrá quien no siga esta estructura al pie de la letra.

⁵ *Ibidem*, p. 526.

⁶ O. R. Rubia Pliego, *op. cit.*, p.2.

⁷ *Ibidem*. p. 4.

1.2 Contexto histórico

Johan Sebastian Bach (1685-1750)

Uno de los momentos más significativos en la vida de Bach fue cuando vivió en **Cöthen**, donde fue contratado como *Kapellmeister* por el príncipe **Leopold de Anhalt-Cöthen**. Para Bach estar al servicio de una persona como lo era el príncipe, a quien le gustaba tanto la música, fue un aliciente pues este noble sabía tocar, entre otros instrumentos, el clave, el violín, la guitarra y tomaba clases de composición con los maestros de capilla en turno.⁸ Además de ser hábil como músico, también lo era en la política, pues **Cöthen** contaba con gran apertura en sentido religioso para las dos ramas cristianas que se practicaban ahí, la luterana y reformista.⁹ Bach aprovechó este contexto para enfocar su labor creativa en las formas profanas. En **Cöthen** compuso un puñado de importantes obras que no fueron pensadas para cumplir una función religiosa como los *Conciertos de Brandemburgo*, las *Suites para violonchelo solo* y las *Sonatas y Partitas para violín solo*.¹⁰

En cuanto a las *sonatas y partitas*, se especula que Bach pudo haberlas compuesto bajo la influencia de Paul Westhoff, violinista virtuoso que coincidió en Weimar con Bach.¹¹

Al regresar de una gira en Karlsbad con el príncipe Leopold, Bach es informado del fallecimiento de su esposa María Bárbara Bach.¹² Es una noticia que ensombreció todo lo bueno que Bach y su familia habían obtenido en el tiempo que llevaban en esta ciudad. A pesar de que no hay evidencia que afirme que la chacona haya sido un tributo a la muerte de su esposa, es difícil no asociar este hecho con una composición de la que emana una gran tristeza.

⁸ Eidam Klaus (1999), *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach*, Madrid: Siglo XXI, p. 105.

⁹ *Ibidem*, p. 102.

¹⁰ *Johann Sebastian Bach*, p. 5, recuperado el 10 de septiembre de 2019, de <https://es.scribd.com/document/389264811/Johann-Sebastian-Bach-pdf>

¹¹ E. Klaus, *op. cit.*, p. 108.

¹² *Ibidem*, p. 109.

Una de las características sobresalientes de la *Partita* BWV 1004, es la dimensión que cobra la chacona. Tiene una duración mayor que la de las otras secciones sumadas, lo que podría indicar que la chacona pudo haber sido añadida posteriormente a la conclusión de este ciclo de sonatas y partitas.¹³

Los múltiples análisis que se han realizado a la chacona asocian una serie de elementos evocadores del dolor. La chacona, la *passacaglia* y la zarabanda, son danzas que en el periodo barroco en ocasiones se asociaban a lo fúnebre.¹⁴ También se ha logrado asociar directamente frases de algunas partes de la obra con himnos luteranos que en su mayoría relacionados con plegarias para los difuntos. Algunos ejemplos son los siguientes: *Befiehl du deine Wege* (Tú mandas tus caminos), *Auf meinen lieben Gott* (He puesto mi confianza en Dios), *Vom Himmel hoch da komm ich her* (Del cielo a la tierra), *Quoniam Tu Solus Sanctus* (Solo tú eres santo), *Wie soll ich dich empfangen* (¿Cómo se supone que voy a recibirte?) y *Nun lob mein Seel den Herren* (Mi alma alaba al señor). Los cromatismos son otro elemento que se asocia con el dolor y el sufrimiento, y Bach lo utiliza en varias ocasiones (Ejemplo 1).¹⁵

Ejemplo 1: Cromatismo.



¹³ O. G. Rubia Pliego, *op. cit.*, p. 1

¹⁴ *Ibidem.* p.2.

¹⁵ *Ibidem.* p. 6

1.3 Análisis

A continuación, abordaré la chacona en cuanto a su forma, sus variaciones y algunos aspectos armónicos sobresalientes, buscando que al final se tenga un panorama amplio y resumido de esta obra.

La chacona está compuesta en forma tripartita (Tabla 1). Esto quiere decir que encontraremos tres grandes secciones que contrastan modalmente: **A, B y C**.

Tabla 1. Esquema modal de la chacona.

| Secciones | A | B | C |
|------------------|----------|-----------|-----------|
| Modo | Menor | Mayor | Menor |
| Compases | 1 - 132 | 133 - 208 | 209 - 257 |

Esta estructura genera un gran dinamismo de emociones y carácter, haciendo que el regreso al modo menor en la tercera parte tenga un gran peso simbólico y emotivo.

Estructuralmente, como ya se dijo, la base de la chacona es el bajo *ostinato* en forma de tetracordio descendente que va de *re* a *la*. Este *ostinato* es conocido como *romanesca* y es un bajo muy estable por la relación tónica-dominante.¹⁶ Originalmente, la *romanesca* es una secuencia bajo-armónica que se utilizaba para acompañar desde *arias* hasta poemas y variaciones instrumentales.¹⁷ Uno de los primeros registros que se tiene de este *ostinato* es en una canción renacentista llamada “*Guárdame las vacas*”, y aunque la conducción armónica de esta canción no coincide con la chacona, las variaciones de las que fue partícipe si lo son. Aquí

¹⁶ *Ibidem*. p. 6.

¹⁷ John Walter Hill (2008), *La música barroca. Música en Europa Occidental, 1580-1750*, Madrid: Ediciones Akal, p. 73.

tenemos dos posibilidades armónicas que surgen de la *romanesca* desde la perspectiva del *Re* menor:¹⁸

Fa (III) Do (VII) Re m (I) La (V) / Fa (III) Do (VII) Rem (I) La (V) / Re m (I)

Esta secuencia armónica corresponde al utilizado en la canción de las vacas y al parecer, es la más utilizada. En el siguiente ejemplo encontramos la secuencia armónica que se adapta mejor a la chacona de Bach:

Re m (I) Do (VII) Re m (I) La (V) / Re m (I) Do (VII) Sib (VI) La (V) / Re m (I)

La *romanesca* se encuentra íntimamente ligada con el tetracorde *frigio* (re-do-sib-la)¹⁹ que también es asociada al dolor.²⁰

Estructuralmente, también podemos dividir a la chacona en variaciones, utilizando uno de los esquemas más conocido (Tabla 2) y establecido por Félix Mendelssohn y Robert Schumann:²¹

¹⁸ Miguel Ángel Berlanga Fernández (2005), “El bajo Guárdame las vacas y las músicas tradicionales en el sureste español”, *Revista de musicología*, vol. XXVIII, núm.1, p. 5, Recuperado el 5 de julio de 2020, de https://www.asc-castilla.org/wp-content/uploads/2013/12/2005_Gu%C3%A1rdame_vacas_aguilandos.pdf

¹⁹ El semitono de este tetracorde (*sib – la*) tiene ciertas cualidades armónicas y de color destacables. En el caso de esta obra, hay una conducción armónica de *Re* -tónica- a *La* –dominante-. El *La* puede funcionar de varias maneras pero las más sobresaliente son las de fundamental del V grado o bajo del I grado cadencial. En este sentido, el *Sib* se encontrará acompañado de un *Mi* natural generando un intervalo de “Cuarta aumentada” que resuelve al cadencial (que contiene al *La*). Este es un efecto muy similar al de los acordes de “Sexta aumentada” que no modifican la función del acorde y lo dotan de un color característico al hacer más amplio el intervalo.

²⁰O. G. Rubia Pliego, *op. cit.*, p. 7.

²¹ *Ibidem.* p. 5.

Tabla 2. Esquema de variaciones de la chacona.

| | |
|------------------------|------------------------|
| TEMA: CC. 1 - 8 | VAR. 15: CC. 121 - 132 |
| VAR. 1: CC. 9 - 16 | VAR. 16: CC. 133 - 140 |
| VAR. 2: CC. 17 - 24 | VAR. 17: CC. 141 - 148 |
| VAR. 3: CC. 25 - 32 | VAR. 18: CC. 149 - 160 |
| VAR. 4: CC. 33 - 40 | VAR. 19: CC. 161 - 168 |
| VAR. 5: CC. 41 - 48 | VAR. 20: CC. 169 - 176 |
| VAR. 6: CC. 49 - 56 | VAR. 21: CC. 177 - 184 |
| VAR. 7: CC. 57 - 64 | VAR. 22: CC. 185 - 192 |
| VAR. 8: CC. 65 - 72 | VAR. 23: CC. 193 - 200 |
| VAR. 9: CC. 73 - 80 | VAR. 24: CC. 201 - 208 |
| VAR. 10: CC. 81 - 88 | VAR. 25: CC. 209 - 216 |
| VAR. 11: CC. 89 - 96 | VAR. 26: CC. 217 - 224 |
| VAR. 12: CC. 97 - 104 | VAR. 27: CC. 225 - 240 |
| VAR. 13: CC. 105 - 112 | VAR. 28: CC. 241 - 248 |
| VAR. 14: CC. 113 - 120 | VAR. 29: CC. 248 - 257 |

Al final, la chacona cuenta con 30 partes (el tema y 29 variaciones).

El desarrollo rítmico de la obra no debe pasar desapercibido por el intérprete o el escucha. Cada sección de la forma tripartita tiene a su vez secciones rítmicas que van progresivamente de ritmos largos (de **cuartos** y **octavos**), a ritmos cortos (**dieciseisavos** y **treintaidosavos**). Esto nos deja ver cómo Bach hace uso de los recursos musicales para generar tensión. El ritmo también define en parte la textura de algún fragmento musical. Las texturas homofónicas se relacionan con figuras de **cuartos**; el contrapunto con los octavos; mientras que los pasajes con líneas melódicas ágiles y virtuosísticas, con dieciseisavos y treintaidosavos. Como se aprecia en la Tabla 3, hay un incremento gradual de la tensión rítmica en cada sección de la forma tripartita. A esto se ha de sumar la tensión armónica que va creciendo en complejidad a la par del ritmo.

Tabla 3. Esquema rítmico de la chacona.

| Sección | A | | | B | | | C | |
|---------------------|-------------------|---------------|-----------------|-------------------|---------------|-------------------|-------------------------|---------------------------|
| Variaciones | tema-4 | 5-7 | 8-15 | 16 - 17 | 18 - 20 | 21 - 24 | 25 - 27 | 28 - 29 |
| Descripción rítmica | Cuartos y octavos | Dieciseisavos | Treintaidosavos | Cuartos y octavos | Dieciseisavos | Cuartos y octavos | Octavos y dieciseisavos | Dieciseisavos (tresillos) |

Las variaciones tienen una duración de 8 compases, pero hay dos variaciones, la 18 y la 27, que no encajan en este modelo (Ejemplos 2 y 3). Cuentan con 4 compases extra que podemos considerar como introductorios. Claramente la línea melódica que tienen es distinta a la variación anterior, pero tampoco es igual a la variación a la que pertenecen. Estos 4 compases tienen un carácter cadencial que guía al verdadero inicio de la variación. La variación 27 es la más larga al contar también con 4 compases al final. En este caso, los elementos que caracterizan a la variación se mantienen en los compases extra.

Ejemplo 2. Variación 18.

The image shows a musical score for Variation 18 in G major. The score is written on two staves. The first staff starts at measure 147 and ends with a red bracket labeled "Final de la variación 17". The second staff starts at measure 151 and includes a red bracket labeled "Compasos de introducción a la variación 18" covering measures 151-154, and another red bracket labeled "Inicio formal de la variación 18" starting at measure 155. The music consists of eighth and sixteenth notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Ejemplo 3. Variación 27.

223 Final de la variación 26

226 Compases de introducción a la variación 27

228 Inicio formal de la variación 27

Estas variaciones marcan una diferencia muy notable respecto a las demás, por su duración y carácter. Tal parece que Bach quería hacer cierto énfasis en estas dos variaciones añadiendo estos elementos.

Continuando con la estructura, debemos considerar también la configuración de las variaciones. El tema se compone de dos semifrases de 4 compases cada una. El *ostinato* ocupa un compás por cada una de sus notas, por lo que aparece dos veces por cada variación. En cada semifrase se repite el material melódico y armónico, con una pequeña variación al final de cada una (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. Tema.

Ciaccona

Primera semifrase

Segunda semifrase

i ii2 V6/5 i VI vi i 6/4 V6/5 i i ii2 V6/5

7 i VI ii6/5 V7

Como se aprecia en este ejemplo, la frase inicia al segundo tiempo del compás, reafirmando así su parentesco con la zarabanda. La variación armónica se encuentra en el último compás de cada semifrase y está relacionado con la dirección melódica de la siguiente sección. En la primera semifrase la línea melódica es descendente para guiar a la repetición, mientras que en la segunda semifrase la melodía sube para hacer una cadencia más dramática y cambiar el registro melódico de la siguiente variación. También hay variaciones donde las dos partes que la conforman parecen ser ajenas. Pero en realidad son pequeños desarrollos basados en el material de los primeros cuatro compases de la variación, utilizando puntos de apoyo que se pueden identificar en ambas partes de la variación. Tenemos el caso de la variación 4.

Ejemplo 5. Variación 4.

Inicio de la variación 4

División de las semifrases

Final de la variación

En esta variación podemos apreciar las diferencias rítmicas entre semifrases. Pero a través de un esqueleto que se genera a través del bajo y soprano, queda en evidencia el que se trate de una misma variación. También podemos apreciar cómo es más compleja la armonía de la segunda sección al aprovechar la mayor cantidad de notas que puede utilizar en cada compás. Es por estas diferencias entre


secciones que, hay quienes opinan que el total de variaciones posibles en esta obra son 60. Pero como ya lo vimos, es innegable la relación de las partes.

Al ser el *ostinato* uno de los puntos de apoyo más recurrente en la obra es importante tenerlo perfectamente ubicado en cada una de las variaciones. En algunos casos, como en el tema, será muy sencillo ubicarlo (Ejemplo 6). Pero conforme avanza la obra, el *ostinato* cambia de ubicación y registro sin dejar de ser punto de apoyo.

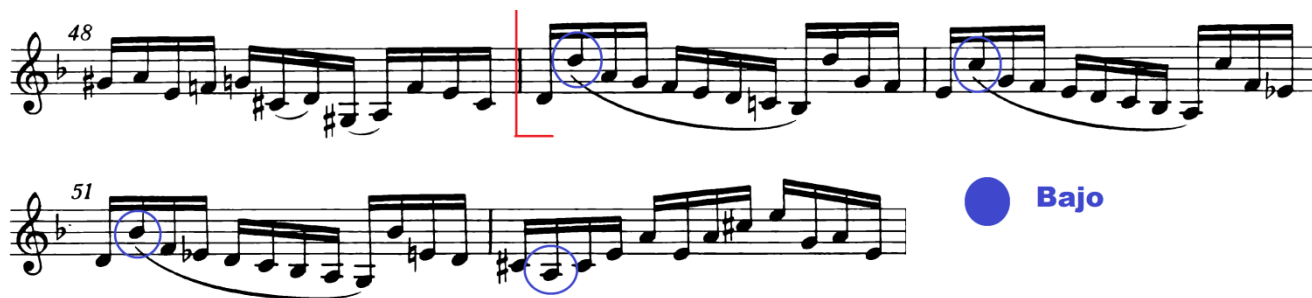
Ejemplo 6. *Ostinato* en el tema.

● Bajo

Ciaccona



Ejemplo 7. *Ostinato* en la variación 6.



● Bajo

En la variación 6 el bajo *ostinato* sube una octava y se encuentra en el segundo dieciseisavo del primer tiempo, alternado su función de bajo con una función melódica.

Como mencioné anteriormente, la *romanesca* (bajo *ostinato*) es un bajo muy estable por su relación *tónica-dominante*, generando una secuencia armónica o cadencia un tanto obligada. A lo largo de la obra podremos apreciar la forma en la que Bach explota las posibilidades armónicas de este *ostinato* dando un color completamente distinto dependiendo de la función armónica en turno.

Ejemplo 8. Funciones armónicas del *ostinato* en el tema.

Do# como parte de la dominante

En el tema por ejemplo, el Do# que es la segunda nota del *ostinato*, aparece en el segundo tiempo del compás y armónicamente es la tercera mayor de la dominante (Ejemplo 8). Mientras que en la variación 6 el Do es natural, aparece en el segundo dieciseisavo del primer tiempo y armónicamente es la fundamental de Do mayor (Ejemplo 9).

El enriquecimiento armónico también se ve reflejado en las progresiones modulantes que permite el *ostinato*. Si analizamos la progresión armónica del tema (Ejemplo 3), podemos observar que queda de la siguiente manera:²²

i - ii² - V^{6/5} - VI - iv - V⁷.

En la variación 6 (Ejemplo 9) encontramos una progresión de dominantes, haciendo que las notas del *ostinato* correspondan al acorde la fundamental de cada uno de sus acordes.

Ejemplo 9. Progresión modulante en la variación 6.

²² El color rojo indica el cifrado que corresponde a las notas del bajo *ostinato*.

Por último, quisiera destacar algunos de los aspectos polifónicos de la chacona. Como lo menciona Klaus en *La verdadera vida de J. S. Bach*, “*Algo que casi nunca sucede en Bach es la melodía con acompañamiento... más bien, incluso en sus trozos para una sola voz, se descubre una polifonía escondida.*”²³ Es un hecho que cada pasaje de la chacona (tal vez de toda su obra) está realizado a conciencia, polifónicamente hablando.

Tomemos como ejemplo la sección media de la obra, la parte en *re* mayor. Las variaciones 16, 17 y de la 21 a la 24, son variaciones donde predomina un estilo coral. En las primeras dos (16 y 17), la polifonía se va incrementando en densidad. Inicia con dos voces que se mueven independientemente y pasa a ser tres voces que pueden moverse perpendicular y paralelamente. Mientras que en las 4 variaciones restantes (21, 22, 23 y 24), el movimiento de las voces es completamente paralelo y a un unísono rítmico. Lo que destaca de estas variaciones, es el énfasis en el ritmo de *zarabanda*. Este ritmo permea en toda la obra, pero es justo aquí, que sobresale inmediatamente. El efecto polifónico es comparable con el de un Órgano, pues estamos hablando de 2 y 3 voces simultáneas.

La variación 18, además de ser una de las variaciones con introducción, se configura solamente de una línea melódica que se mueve con arpeggios quebrados a modo de progresión, con la cualidad polifónica de destacar el *ostinato*. Las variaciones 19 y 20 continúan con la secuencia de arpeggios de la variación anterior, pero se les añade una voz adicional. Se trata de la insistente repetición de la nota *La*. En la variación 19 consta de tres dieciseisavos y en la 20 de cuatro, además de un cambio de octava al registro grave. Estas variaciones cobran mayor relevancia si hacemos notar que de una línea monódica se desprenden tres voces: el *ostinato*, la línea melódica arpegiada y la insistencia de la nota *La*.

Como último ejemplo tenemos la variación 27. Esta variación también destaca por la polifonía y el cromatismo. Tenemos también tres voces: el *ostinato*, un pedal en

²³ E. Klaus, *op. cit.*, p. 108.

La y una voz que se mueve en grados conjuntos. Lo que caracteriza a esta variación es la cercanía que las voces, interválicamente hablando. El pedal se encuentra yuxtapuesto con la voz que se mueve en grados conjuntos, creando fuertes disonancias y una atmósfera muy tensa. Esta variación parece ser el punto climático de la chacona al contener una gran fuerza dramática. Además, es la segunda de las variaciones que cuenta con compases extra.

A modo de *coda*, es importante señalar que el *ostinato*, además de tener variaciones en su configuración, no siempre se mantiene como es de esperar. En la variación 23 por ejemplo, el *ostinato* de *Re-Do-Si-La* cambia de sentido convirtiéndose en un pentacorde ascendente que cumple con la misma función de tónica-dominante y configurado de la siguiente manera: *Re-Mi-Fa#-So#-La*.

Estos son solo algunos de los ejemplos que considero importantes y que describen algunos los principales rasgos de la chacona. Estos ejemplos permean la mayoría de las variaciones y se pueden tomar como ejemplo para analizar alguna de las variaciones que no comenté aquí.

1.4 Sugerencias de estudio e interpretación

Considerando lo antes dicho, queda claro que Bach dominaba a la perfección la técnica del violín de su tiempo y sumado a su gran habilidad compositiva, entendemos que hasta la fecha sea la chacona de la partita 2 una de las obras obligadas del repertorio violinístico, al grado de convertirse un filtro en el ámbito profesional. Pero es ante todo la interpretación, más que lo técnico, lo que muchos consideran de mayor dificultad. Por lo tanto, además de la técnica es necesario que el intérprete conozca aspectos como los mencionados en el capítulo anterior (estructura, armonía, historia, etc.), para tener un contexto más amplio y tener así una idea más acertada de cómo abordar e interpretar esta obra.

A continuación abordaré algunos de los pasajes que considero importantes y complicados desde mi perspectiva al trabajar esta obra, buscando dar una posible solución en sentido técnico e interpretativo, a algunos pasajes destacados.

Es interesante descubrir el *tempo* adecuado para una obra musical. Requiere de una gran madurez y de una constante búsqueda de elementos técnicos y acústicos. Cabe resaltar que no existe indicación de *tempo* ni de dinámicas a lo largo de esta partitura y para quienes la aborden desde una perspectiva del violín “moderno”, la carencia de estas indicaciones pueden ser un obstáculo para una interpretación más certera.²⁴ En todo caso, sería importante acercarse a las interpretaciones “históricamente informadas” y a los documentos que se le relacionen para tener un margen más amplio de recursos interpretativos, pero en este caso las sugerencias se encuentran en el plano del violín moderno. Al tener dentro de sí variaciones tan distintas en carácter y ejecución, la chacona obliga al intérprete a buscar pequeñas variaciones en el pulso que se adecuen a cada momento de la obra. No serán pulsos tan alejados, pues se debe de mantener la sensación de unidad a lo largo de los 18 minutos que dura la obra. Por ejemplo. Entre las primeras dos grandes secciones modales, la primera variación de la parte mayor (variación 16) necesitará más tiempo para establecerse. Esto es necesario por la gran tensión con la que termina

²⁴ Para realizar este análisis se utilizó la edición “Urtex” de las *Sonatas y Partitas* de Bach.

la sección anterior. El sonido necesita más tiempo para relajarse y establecer el contraste modal. Sobre todo, el primer *fa*[#] debe ser el que necesita más tiempo. Además, esta es la primera gran respiración de la chacona. Otro ejemplo es la variación 17 (compás 141), donde tenemos cuerdas dobles y acordes de 3 notas con valores de octavo, por lo que se necesita un poco más de tiempo para acomodar adecuadamente los dedos de la mano izquierda y utilizar mayor cantidad de arco para que el sonido de cada acorde tenga mayor claridad y resonancia. Un poco más adelante, en la variación 18, se puede recuperar el pulso con la línea de dieciseisavos que fluye con mayor libertad que los acordes (compás 153).

Las articulaciones y arcadas que utilizo son las sugeridas en la edición del maestro **Konstantin Georgiyevich Mostras** de quien hablaré más adelante (página 24). Estas sugerencias de arcadas van de la mano con las características de las variaciones, sobre todo con las dinámicas. Tomemos el tema principal como ejemplo. Al ser polifónico y con una dinámica en *forte*, debe mantenerse en *legato*, tratando de conectar lo más posible los acordes. Hay quienes reponen el arco al segundo tiempo de cada compás, pero en mi caso, resalto el ritmo de *zarabanda* sin despegar el arco de las cuerdas. Sucede lo mismo en las variaciones 22 y 23, donde busco una sonoridad parecida a la de un órgano.

Los puntos de apoyo son indispensables a lo largo de la obra y generalmente es el *ostinato* quien tiene esa función. En algunas variaciones como la 4, 8, 10 y 15, el bajo se encuentra bien diferenciado de las demás voces, haciendo que el ejecutante no tenga que esforzarse demasiado en destacarlo. Pero hay lugares con mayor carga polifónica, donde tenemos que destacar la línea del *ostinato*, por ejemplo: la variación 2 (compás 17) donde además del bajo, hay una línea melódica que destaca bastante. Aquí hay que dar un poco más de peso en el arco cuando la melodía se encuentre con las notas del bajo. Esta variación es el primer cambio de carácter en la obra, por lo que es necesario un cambio de matiz. El material es mucho más ligero en densidad, que el inicio. Por esa razón, recomiendo utilizar solo la parte superior del arco y poca presión del brazo, buscando que el sonido sea muy delgado y cristalino, siempre en un rango de matiz en *piano*.

Otro factor que enriquece la gama de colores de esta obra es el manejo de los matices, pero la velocidad y presión del arco aportan “grandes sutilezas” a dichos colores. Tenemos la variación 1 (compás 9) con un ritmo marcial que es interrumpido por acordes. Estos acordes deben de ejecutarse con poco arco y cerca del talón de manera muy rápida, regresando inmediatamente a la línea melódica. El arco restante servirá para destacar la melodía. El arco debe de estar bien adherido a la cuerda en todo momento y el brazo no debe cambiar demasiado de posición en los acordes, para poder regresar sin dificultades a la melodía. La variación 4 (compás 33) es completamente distinta. Aquí el arco debe fluir con poco peso y mayor velocidad, casi *flautato*, haciendo un contraste de los octavos de la soprano con las del bajo para hacer notar la polifonía de esta línea. Esto se debe hacer en la parte superior del arco, con la sensación de ser algo ajeno al cuerpo.

Las variaciones 8 y 9 (compases 65 y 73) tienen carácter virtuosístico, por lo que no pueden ser muy lentas. Haciendo un poco más largos los puntos de apoyo (el bajo y los contrastes rítmicos) se estabilizan con mayor facilidad las escalas de treintaidosavos. También es muy importante separar una idea de la otra con una pequeña respiración. Si no se tiene conciencia de estos acentos y respiraciones, estos pasajes serán cada vez más rápidos, alejándose demasiado de la proporción general. Algo parecido sucede de la variación 11 a la 14 (compases 89 al 120). Es una gran sección de arpeggios, muy exigente físicamente para el intérprete. Al igual que en la variación 8 y 9, la figura rítmica de treintaidosavos genera la necesidad de ir hacia adelante con el pulso. El bajo y la soprano generan una línea melódica y un punto de apoyo al mismo tiempo, aunque el bajo debe tener mayor peso. Si el bajo se mueve en intervalos grandes debe tener mayor apoyo que cuando se mueve diatónicamente. Un último detalle de esta sección es mantener el brazo a una altura intermedia respecto a las cuerdas extremas del violín, con el fin de estar más cerca de todas las notas por las que pasa el arpeggio.

Respecto de las variaciones 11 a la 14 quiero destacar que he utilizado una edición de la chacona proporcionada por mi profesora, la violinista Panagiota Zagoura. Esta edición la obtuvo de su profesor cuando ella se encontraba estudiando en el

Conservatorio Tchaikovski de Moscú. La edición fue realizada por el violinista **Konstantin Georgiyevich Mostras**, quien fue profesor de esta institución a partir de la década de 1930. Fue uno de los más importantes maestros de este recinto, colaborando con David Oistrkh en la edición de importantes conciertos para violín. Uno de sus alumnos más destacados fue Iván Galamian.²⁵ Un punto importante de esta edición es la forma de realizar los arpeggios de las variaciones 11 a la 14. Utiliza 4 tipos de arcadas: ligadas de dos en dos notas, ligadas de cuatro notas desfasadas del pulso (Ejemplo 12), dos notas ligadas y dos sueltas, y tresillos desfasados del pulso. En la edición “Urtex” por ejemplo, sólo aparece la indicación de *arpeggio*, dejando a criterio del intérprete la forma a desarrollar esos acordes. Desde una perspectiva técnica, la edición de Mostras resulta muy atractiva para los violinistas por el aire virtuosístico de las arcadas y por el color que aportan a esta sección. Siendo más preciso, la secuencia de arcadas responde a la acumulación de tensión rítmica y se configura de la siguiente forma: Inicia en el compás 89 con notas ligadas de dos en dos y continúa por cuatro compases; al compás 93 cambia la secuencia ligando cuatro notas, de segundo treintaidosavo de un grupo de cuatro, al primero del siguiente grupo y continúa así por cuatro compases; del compás 97 al 102 (8 compases) cambia el patrón a dos notas ligadas y dos sueltas; después retoma las cuatro ligadas por cuatro compases y ligadas de dos en dos por cuatro compases más; finalmente, en los últimos 8 compases de esta variación la figura rítmica cambia a tresillos de dieciseisavos y la ligadura va de la última nota de cada grupo, a la segunda del siguiente. Como ya lo mencione, todos estos cambios favorecen la acumulación de energía y dan mayor dirección al discurso musical, incluso, el hecho de colocar los tresillos al final hace evidente lo climática que tiene que ser esta sección.

²⁵ I. M. Yampol'sky (s.f.), *Oxford Music Online*, Recuperado el 8 de enero de 2020, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19206?q=mostras&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

Ejemplo 12: Variación 11 con la edición “Mostras”.

Las variaciones 19 y 20 (compases 161 y 169) cuentan con un elemento equiparable a una campana o un timbal. Se trata de la nota *La* que se repite 3 o 4 ocasiones y siempre de forma anacrúsica. No lo considero un problema técnico, pero se debe destacar este elemento articulando cada nota dándole un sentido percusivo. Incluso Bach pone la indicación de hacerlo al unísono en determinado momento (compases 165 al 168). En los primeros 4 compases de la variación 9, recomiendo realizar esta figura de timbal con el armónico de la cuerda *La*. Este cambio de color resaltará inmediatamente este motivo. De igual manera, a lo largo de las dos variaciones es importante hacer un gran énfasis en este motivo separándolo de la línea melódica.

La mayoría de los pasajes polifónicos resultan muy difíciles de afinar. Las digitaciones son un tanto obligadas la mayoría de las veces, por la disposición de los acordes. Tomando como ejemplo la variación 22 (compás 185), mi sugerencia es colocar la posición del acorde completo (las tres voces) y afinar sólo dos de ellas. Puede ser primero la voz inferior junto con la del medio y después la del medio junto con la superior, pero digitando siempre la voz que no se está tocando. De esta manera se afinan dos voces teniendo en cuenta la sensación de dónde irá la voz restante, para que después al cambiar de voces, el rango de error en la afinación sea cada vez menor. Hay que estudiarlo con un *tempo* lento e ir subiendo progresivamente. Esta manera de estudiar, también se puede aplicar a las

variaciones de los arpeggios (variaciones 11 a la 14). Es muy importante que esta sección se estudie pensando en afinar un “acorde” y después como un “arpeggio”, ya que si se estudia de inicio como arpeggio es más difícil identificar las variaciones de afinación entre los intervalos.

En el caso de la variación 27 (compás 229) tenemos también que hacer una división de las voces. Primero hay que omitir el pedal de la cuerda *La*. De esta manera es más sencillo afinar, primero las terceras y demás cuerdas dobles. Los cambios de posición deben estudiarse de la misma manera, llegando primero con una de las dos notas, intercambiar y después realizar el desmangue con ambas. Poco a poco hay que integrar el pedal de *La*. El arco debe ser preciso con su altura para que el pasaje no se embarre. Además, utilizar gran cantidad de arco ayudará a que se distinga bien cada una de las voces. Igualmente, debe de estudiarse lento e ir subiendo progresivamente de velocidad. Al final, en este pasaje también se debe utilizar mayor cantidad de arco en las disonancias con mayor dureza, para incrementar la atmósfera de tensión que necesita esta variación.

Por último quisiera hacer una pequeña aclaración musical. El *ostinato* bajo el cual se compone esta obra va de *Re* a *La* y por lo general y en casi todas las variaciones, se destina un compás para cada nota del bajo. Para el análisis es muy práctica esta configuración que se repite cada cuatro compases, con un par de excepciones, pero a la hora de la interpretación nos encontramos con dos escenarios. En el primero, la variación inicia con la nota *Re* del bajo, como en la variación 1. Aquí vemos como inicia de manera “tética”, por así decirlo. Las variaciones 7 y 18 también cumplen con esta cualidad. En el segundo caso, tenemos a las variaciones que inician un octavo o un dieciseisavo después de que aparece la primera nota del bajo. En estos casos, la primera nota de la variación es la resolución de la frase anterior, por lo que hay que hacerlo muy notorio dándole el carácter resolutivo, mientras que la nota que sigue inmediatamente es donde iniciara la siguiente frase o variación. Como ejemplos tenemos a la variación 3, donde el primer octavo (re y fa) es una clara resolución de la variación anterior y la frase inicia en el siguiente fa del registro agudo. Otros ejemplos son las variaciones 5, 6, 19 y 20.

El análisis que se aquí se hizo, separa cada variación sin tener consideración de este detalle, puesto que es más sencillo delimitar las variaciones por la extensión del bajo, pero es importante tenerlo en cuenta a la hora de abordar esta obra.

2. Sonata para piano y violín obligado no. 4 op. 23 de Ludwig van Beethoven

2.1 Contexto Histórico

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Con excepción de la sonata No. 10 (1812-3), el resto del ciclo de sonatas para violín y piano de Beethoven fue compuesto en 5 años. Inició con sus tres primeras sonatas en 1797-8 y finalizó con la sonata 9 en 1802-3.²⁶ Fue un periodo de transición en la vida de Beethoven, de estudiante a músico profesional.²⁷ En esta época él se encontraba en Viena, donde comenzaba a gozar de cierto prestigio como compositor y a tomar clases con Haydn y Salieri, los músicos más aclamados –junto con Mozart- de la capital austriaca en ese entonces.

En cuanto a su vínculo con el violín, está documentado que entre 1779 y 1781 Beethoven tomó clases de este instrumento y viola con un pariente suyo llamado Franz George Rovantini. Más tarde, y ya en Viena, retomó sus clases con el primer violín de la *Ópera de la corte de Viena*, Wenzel Krumpholz (1796).²⁸ Curiosamente Ferdinand Ries, discípulo de Beethoven, se burlaba de él diciendo que “su manera de tocar el violín era más entusiasta que exacta”.²⁹ A lo largo de toda su vida, Beethoven tuvo la oportunidad de conocer a los violinistas más importantes de la época, quienes seguramente influyeron en su obra. Por ejemplo, conoció a Giovanni Viotti, Anton Wranitzky, Schuppanzigh, Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode y Louis Spohr, entre otros.³⁰

²⁶ Scott B. Burnham (2001), “Beethoven, Ludwig van”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, Londres: McMillan Publishers, pp. 118-119.

²⁷ Ates Orga (2001), *Beethoven*, Barcelona: Ediciones Robinbook S. L., p.97

²⁸ *Ibidem*. p. 50.

²⁹ *Ibidem*. p. 88.

³⁰ Eimear Heeney (2007), *Beethoven's Works for Violin and Piano*, Tesis de Maestría, Waterford: Waterford Institute of Technology. p. 5 y 6.

Como prueban los testimonios y documentos históricos, Beethoven tuvo un interés duradero por conocer y comprender las cualidades técnicas del violín, lo que le permitió aventurarse a la composición de su ciclo de sonatas para violín y piano. Antes de emprender la escritura de estas sonatas, Beethoven tuvo la oportunidad de consultar un puñado de obras para este tipo de ensamble, algunas de ellas son arreglos de música de otros compositores y componer él mismo algunas obras como:³¹

- WoO.40 (1792-3) ----- Variaciones sobre “Se vuol ballare” de “Las bodas de Fígaro” de Mozart.
- WoO.41 (1793-4) ----- Rondó
- WoO.42 (1796) ----- Seis alemandas

Incluso, existe una obra previa de 1790-2, la cual se inspira completamente en las sonatas de Mozart.³²

Es de notar que las tres primeras sonatas de este ciclo de 10 sonatas presentan una gran dificultad de ejecución para el violinista en comparación con las sonatas Op. 23 y 24.³³ Tras la publicación de esas primeras tres sonatas (Op. 12) la crítica no fue muy favorable para Beethoven, como se puede apreciar en el siguiente texto publicado en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*:

“[...] Es innegable que el señor van Beethoven sigue su propio camino; pero ¡qué camino más estafalario y penoso! ¡Lleno de erudición y más erudición, pero no, espontaneidad; no hay auténtico canto en parte alguna! Si se examina esta música en detalle, se encuentra sólo un montón de material sin método alguno; una obstinación, que inspira poco interés, una esforzada búsqueda de modulaciones

³¹ S. B. Burnham, *op. cit.*, p. 118.

³² E. Heeney *op. cit.*, p. 6.

³³ Andrés Ruiz Tarazona (1980), Notas para el Programa de mano *Ciclo completo de Sonatas para violín y piano de Beethoven (segundo programa)*, enero, Madrid: Fundación Juan March, p. 4.

inusuales, un desprecio por las relaciones normales, un amontonar dificultades sobre dificultades, que le hacen a uno perder la paciencia y la satisfacción”.³⁴

Contrario a esta opinión, la misma *Allgemeine Musikalische Zeitung* opinó al respecto de las sonatas Op. 23 y 24, diciendo que “las sonatas cuarta y quinta, son la mejores escritas por Beethoven”.³⁵ Además la crítica vienesa de la época también elogió su composición diciendo:

“[...] En sus primeras obras, Beethoven se lanzaba a veces con un aire taciturno, huraño, sombrío y áspero. Ahora comienza a desdeñar el exceso, se expresa con mayor claridad y, sin perder nada de su carácter, se hace más amable... Estas dos sonatas, sobre todo la primera (Op. 23), son mucho menos difíciles de tocar más accesibles al gran público que muchas obras anteriores de Beethoven...”³⁶

Originalmente, Beethoven escribió a la par las sonatas Op. 23 y 24 (Primavera), esperando que fueran publicadas en una sola edición, pero por un problema con el tamaño del papel la casa editora tuvo que imprimirlas por separado. La mayoría de nosotros podemos pensar que son detalles minúsculos, pero si ambas sonatas se hubieran publicado juntas, sería más sencillo entender la necesidad de Beethoven por publicarlas en un solo libro, pues estas sonatas funcionan como un complemento: la Op. 23 con un carácter sombrío y agresivo, como el de una tormenta y la Op. 24, que su nombre describe su carácter lírico, “Primavera”. Actualmente, la sonata Op. 23 es poco programada en salas de concierto en comparación con su compañera, la Op. 24.³⁷

³⁴ A. Orga, *op. cit.*, pp. 92 y 93.

³⁵ A. Ruiz Tarazona, *op. cit.* p. 4.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem*

2.2 Análisis

Algunas de las fuentes revisadas, resaltan en esta sonata las cualidades “experimentales” en cuanto a la forma.³⁸ Actualmente, nos resulta más difícil comprender en qué consisten variaciones de la **forma** que Beethoven realiza en esta sonata, principalmente por estar tan acostumbrados a los grandes desarrollos de la forma característicos del Romanticismo. En este caso tenemos que situarnos en el pasado y tomar como referente la forma Clásica de la sonata para entender esas novedades beethovenianas. A continuación, haré un análisis descriptivo de la sonata. La sonata consta de tres movimientos: *Presto*; *Andante scherzoso, piú Allegretto* y *Allegro molto*.

2.2.1 Presto

Escrito en un compás de 6/8 y en la tonalidad de *La menor*, este movimiento cumple con las características de un “*allegro de sonata*”. Además, está concebido en un contexto rítmico de *tarantela*.³⁹ La exposición se configura de la siguiente manera:

Tabla 4. Exposición, primer movimiento.

| Sección | Descripción | Compases |
|------------|---|----------|
| Tema A | Con 2 secciones. En <i>La menor</i> y <i>do mayor</i> . | 1 - 22 |
| Puente A | En <i>si mayor</i> , dominante de <i>mi</i> . | 23 - 29 |
| Tema B | Con 2 secciones. En la dominante (<i>mi</i>). | 30 - 53 |
| Puente B | En la dominante. | 54 - 62 |
| Coda local | En la dominante. | 63 - 69 |

³⁸ E. Heeney, *op. cit.*, p. 68.; A. Ruiz Tarazona, *op. cit.*, p. 4.

³⁹ La *tarantella* es una danza originaria del sur de Italia. Escrita generalmente en compás de 6/8 o 3/4, es una danza rápida con figuras rítmicas repetitivas y melodías que alternan entre modo mayor y menor. El nombre se relaciona con la tarántula *Lycosa tarentula*, que después de picar a algún sujeto, este tenía que bailar esta danza con el fin de eliminar el veneno que le dejaba el arácnido (Erich Schwandt (2001), “Tarantella”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, Londres: McMillan Publishers, pp. 96 y 97.)

El tema A es enérgico y explosivo, con motivos cortos que se imitan continuamente. La primera sección se desarrolla con un motivo que abarca un intervalo de quinta descendente, que va de *Mi* a *La* (de la quinta a la fundamental) y que establece la región tonal en *La* menor (Ejemplo 13).

Ejemplo 13. Compases 1 y 2, primer movimiento.

The image shows a musical score for measures 1 and 2. The tempo is marked 'Presto.' and the dynamic is 'fp'. The score is in 6/8 time. A red bracket labeled 'Quinta descendente' spans from G4 in the first measure to C4 in the second measure. A red arrow labeled 'Fundamental' points to the C4 note. A red arrow labeled 'Quinto grado' points to the G4 note. The bass clef part consists of eighth notes.

Al compás 5, el motivo se invierte rítmicamente y comienza a imitarse con un desfase de 1 tiempo. Aparecen *sforzando* al segundo tiempo del compás, generando dos sensaciones distintas en los motivos, uno es anacrúsico y otro tético (Ejemplo 14). Además, la tensión del *sforzando* es aprovechada para cambiar la función del acorde.

Ejemplo 14. Compases 5 y 6, primer movimiento.

The image shows a musical score for measures 5 and 6. The dynamic is 'sf'. The score is in 6/8 time. A circled '5' is above the first measure. A green box labeled 'Configuración tética' highlights the first two notes of the first measure. A green box labeled 'Configuración anacrúsica' highlights the first two notes of the second measure. A red box labeled 'Motivo rítmico invertido' highlights the first two notes of the first measure. The bass clef part consists of eighth notes.

La segunda sección del tema A es una progresión de tres escalas descendentes y al unísono, que generan una modulación. Cada escala termina en una nota distinta que va completando la triada del acorde de *do* mayor: *Do-Mi-Sol*. La última nota (*Sol*) queda suspendida y se conecta con el puente.

El puente A es una sección que modula a la dominante (*mi*). Tenemos un pedal en la nota *Si* que funciona como eje de este pasaje, otorgándole una atmósfera de incertidumbre. Además, hay cromatismos que generan una fuerte disonancia con el pedal, pero que siguen siendo parte de la región tonal.

El tema 2 es cantábile y muy amplio. Se desarrolla entre *Mi* menor y *Si* mayor. Es un tema que se va hilvanando con las distintas voces. Inicia la primera voz con la línea melódica y cuando se detiene en una nota larga, una segunda voz toma la estafeta y continúa con esa línea hasta completar la frase (Ejemplo 15). Así se genera una línea melódica de 8 compases. Esta frase se repite en un periodo doble. La segunda sección del tema retoma el carácter del tema A y se guía con puntos de apoyo ascendentes que conducen a *Mi* menor.

Ejemplo 15. Compases 30 al 37, primer movimiento.

Continuidad de la línea melódica

Acompañamiento por terceras

Movimiento paralelo de las voces

El puente B es un periodo doble de 8 compases, con puntos de apoyo que generan un tetracordio ascendente (Ejemplo 16). En la repetición de la frase, incrementa considerablemente la densidad de la textura añadiendo octavas en las voces que lleva el piano. Esto es ideal para contrastar dramáticamente el *forte* del puente, con el *piano* de la *coda*. También hay un pedal en la nota *Mi* que está adornada con *Re#*.

Ejemplo 16. Compases 54 al 57, primer movimiento.

**Puntos de apoyo
Tetracordio**

Pedal de mi

La exposición finaliza con una *coda* de 8 compases. Un pedal de *Mi* establece la región tonal, mientras que las voces superiores pasan por acordes de re sostenido con séptima (séptimo grado de *Mi*). La textura es muy disonante por la cercanía de los intervalos y las síncopas con *sforzando*.

El desarrollo cuenta con 5 secciones (Tabla 5):

Tabla 5. Desarrollo, primer movimiento.

| Sección | Compás | Breve descripción |
|---------|-----------|---------------------------------------|
| 1 | 72 - 83 | Progresión modulante |
| 2 | 84 - 91 | Bajo <i>ostinato</i> con "nuevo tema" |
| 3 | 92 - 109 | Progresión modulante |
| 4 | 110 - 120 | Progresión modulante |
| 5 | 121 - 135 | Coda o puente |

El material que se utiliza en el Desarrollo, lo toma de los temas A y B. Sólo encontramos un material nuevo en la segunda sección del desarrollo.

La primera sección inicia en *re* menor (subdominante) y se compone con los primeros 4 compases del tema A. Al quinto compás inicia una secuencia de acordes

cada 2 compases. De cada acorde se desprende una escala descendente, que termina donde inicia el nuevo acorde y la siguiente escala. La primera nota de cada escala es la “novena” del acorde, mientras que la última, es la tercera mayor del acorde siguiente. Cabe resaltar que la novena es realmente un retardo o una apoyatura. Esto crea una progresión armónica por cuartas, que resuelve en la región de *Fa* mayor. Esta es la progresión armónica:

La – Re – Sol – Do

En la segunda sección, se expone un tema nuevo, muy cantáble y expresivo. El acompañamiento de esta melodía es derivado del tema A, generando un *ostinato* que va de la mano con un pedal en la nota *Do*.

La tercera sección es la más elaborada y compleja. Es una progresión modulante, también por cuartas:

Si – Mi – La

Se va construyendo con tres voces que utilizan la misma frase con pequeñas diferencias en los intervalos. La frase es nuevamente el motivo del tema 1 que se amplía con un par de nota al final, es decir, que en vez de ir de *Mi* a *La*, va de *Mi* a *Fa#*, una séptima descendente. También añade un par de síncopas que se anticipan al motivo principal. La construcción del acorde es interesante, pues los puntos de apoyo (las notas del acorde) van apareciendo como se muestra en el Ejemplo 17. La construcción del pasaje inicia con el retardo (9°), después la quinta, la séptima, tercera y al final con la fundamental.

Ejemplo 17. Compases 98 al 103, primer movimiento

La cuarta sección es parecida a la primera. Tenemos acordes y una pequeña escala que nace de cada uno de ellos. Son cinco compases de cadencias entre *Re* menor y *La*; y cinco más, con cadencias entre *Mi* y *La* menor.

La quinta sección retoma la textura del puente A. Con un pedal en la nota *Mi* y oscilando entre *Mi* con séptima (dominante de *La*) y *Re* menor, conduce la tensión hasta un calderón que se encuentra en un acorde de *Mi* con séptima, concluyendo así el desarrollo. Antes de pasar a la recapitulación, Beethoven añade un elemento nuevo. Es un tema cantábile (tema C) que surge de modificar ligeramente el motivo del tema A. Este tema es un periodo doble de 8 compases que se repite tres veces, modulando igual número de veces. Primero se encuentra en *La* menor, después en *Re* menor y al final en *Si* bemol mayor. Finalmente, la repetición del motivo principal del tema a modo de *stretto*, guía hasta llegar nuevamente a la recapitulación.

El tema A¹ aparece con más energía que en la exposición por el apoyo recibido de la sección anterior. La recapitulación sucede de la misma manera que la exposición. Solo hay un pasaje distinto en *Sol* mayor, que sustituye a lo que tendría que ser el puente A¹ (Ejemplo 18).

Ejemplo 18. Primer movimiento, compases 175 al 179.

Pasaje en sol mayor

Pedal en Sol

Toda la sección del tema B¹, puente B¹ y la *coda*(A) mantiene la misma estructura, incluido el cambio armónico correspondiente de dominante a tónica.

Por último, tenemos la *Coda* final, donde utiliza el tema C¹. La progresión armónica de esta sección es más breve que en el desarrollo y la región tonal es distinta. La melodía del tema C¹ se va difuminando hasta detenerse sobre un acorde de mi mayor con séptima, generando una pausa. Finaliza de la misma manera que inició, con la reaparición del motivo del tema A, con el que inició el movimiento y con una cadencia perfecta de acordes en *pianissimo*. Los últimos tres acordes se encuentran en la tónica, pero van de una disposición abierta a una disposición cerrada del acorde, buscando que sea más conclusiva (Ejemplo 19).

Ejemplo 19. Compase 244 al 252, primer movimiento.

Disposición abierta Disposición cerrada

La menor Re menor Mi con séptima La menor - - - -

2.2.2 *Andante scherzoso, piú Allegretto*

Escrito en un compás de 2/4 y en la tonalidad de *La* mayor, es un movimiento contrastante. Generalmente los movimientos lentos se desarrollan en la subdominante. Pero en este caso, Beethoven decide utilizar el modo mayor como tonalidad (*La* mayor). El carácter de este movimiento tiene que ver con la configuración de los temas, los cuales están conformados por motivos cortos nuevamente. Tomando en cuenta la indicación de *scherzoso*, el movimiento cobra un carácter juguetón y de gran ligereza.

La *forma* general del movimiento es muy utilizada. Cuenta con dos grandes secciones, A y B, que están delimitadas por una barra de repetición quedando de la siguiente manera:

||: A :|| B ||  A - A - B

Esta es una manera de abordarlo en cuestión *formal*, pero el movimiento tiene una naturaleza que responde a la de un “*allegro sonata*” nuevamente. Cuenta con exposición, desarrollo y recapitulación. El desarrollo es muy corto, pero cumple con las características necesarias para serlo y la recapitulación también cuenta con la reubicación tonal de la dominante a la tónica, que es un requisito indispensable de esta *forma*. Un detalle importante que podría argumentar lo contrario en cuanto a la forma *allegro sonata*, es la cantidad de temas que tiene el movimiento, que en total son 4. Aun así, vamos a utilizar la forma *allegro sonata* para desarrollar este análisis.

Los temas de la exposición quedan establecidos en la siguiente tabla:

Tabla 6. Exposición, segundo movimiento.

| Tema | Región armónica | Compases |
|------|----------------------------|----------|
| 1 | La mayor-Mi mayor-La mayor | 1 - 32 |
| 2 | La mayor-Mi mayor-Si mayor | 33 - 51 |
| 3 | Mi mayor-Si mayor-Mi mayor | 52 - 68 |
| 4 | Mi mayor-La mayor-Mi mayor | 69 - 86 |

El tema 1 utiliza un motivo muy sencillo que consta de un octavo anacrúsico que se liga a otro octavo (Ejemplo 20). Tiene dos semifrases de 4 compases cada una que completan una frase de 8 compases. Esta frase se repite en un periodo doble. Cada semifrases va del primero al quinto grado (Ejemplo 21). Al repetir la fase (periodo doble) se añade el mismo motivo en una nueva voz y va ocupando los espacios de silencio, generando un discurso imitativo con el tema. Hay una segunda sección del tema que funciona de la misma manera, con periodo doble e igual configuración de frases y semifrases, pero con distinta conducción armónica, que esta vez termina en tónica (*La mayor*)

Ejemplo 20. Motivo rítmico del tema, segundo movimiento.



Ejemplo 21. Compases 1 al 8, segundo movimiento.

Andante scherzoso, più Allegretto. Frase

El tema 2 se desarrolla a manera de *fugatto*, pues no cumple con todas las condiciones para ser una *fuga*. El sujeto (tema) se desarrolla en 4 compases con una línea melódica descendente que va del quinto al primer grado, añadiendo pequeños adornos a las notas que corresponden al cuarto, tercero y segundo grado de la escala. Continúa con una línea melódica bastante dinámica en dieciseisavos, la cual hace la parte de contrasujeto. Este desarrollo del tema *fugatto* dura 18 compases y será más sencillo describirlo gráficamente (Tabla 7).

Tabla 7. Esquema del tema *fugatto*, segundo movimiento.

| Compases | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
|----------------|------------------------------|---|---|---|---------------------------------|---|---|---|--------------------------|----|--------------|----------------------------------|----------------------------------|--|----|-------------------------------|----|---------------------|
| Soprano | | | | | Sujeto en dominante Mi mayor | | | | Contasujeto fragmento | | | Sujeto en tónica fragmento | | Contrapunto libre a modo de episodio | | | | |
| Tenor | | | | | | | | | Sujeto en tónica | | Contrasujeto | | Melodia en terceras paralelas | | | | | |
| Bajo | Sujeto en tónica La mayor | | | | Contrasujeto | | | | | | | Sujeto en tónica fragmento | | Pedal en Si | | Ostinato derivado del tema | | Cadencia a Si mayor |
| | | | | | | | | | | | | | | Modulación a Si dominante de la dominante | | | | |

Como podemos ver en el esquema, la línea del bajo aparece con un pedal y un contrapunto derivado del tema, modificado rítmicamente. También vemos cómo el

sujeto va apareciendo en cada voz anticipadamente, en *stretto*.⁴⁰ Este elemento genera una gran tensión que desemboca a la sección del contrapunto libre. Este tema una de las aportaciones experimentales de la *forma*.

El tema 3 se conforma de un periodo doble de 8 compases y de un pequeño desarrollo en otros 8 compases. Es un tema que se construye gracias al ritmo punteado y a una pequeña sección de síncopas que reafirman el carácter juguetón y ligero del movimiento. Armónicamente se mantiene en la región de la dominante.

Por último, el tema 4 tiene un sentido más cadencial. Con sólo 3 notas, que conforman el acorde de mi mayor, se configura el tema que deja el camino libre para que sea el acompañamiento armónico el que haga el trabajo en esta sección. El bajo crea una línea melódica que tiene contrastes de articulación, pasando de *legato* a *stacatto*. Además, la línea melódica está sustentada en acordes de redonda. Se mantiene en la región de la dominante.

El desarrollo, como se mencionó anteriormente, es muy breve y utiliza el tema del *fugatto* como material. Primero se sitúa armónicamente en *Do#* mayor, tercer grado de la tonalidad o el sexto de la dominante, que fue donde concluyó la sección anterior. Se puede dividir en 3 secciones. Las dos primeras tienen una duración de 8 compases cada una y usan el mismo material motivico. La peculiaridad de estas secciones es una progresión armónica en espejo. Una sección ascendente utiliza un acorde disminuido para pasar a cada nuevo acorde. Mientras que otra sección, ahora descendente, modifica la función de cada acorde, convirtiéndolo en V7 para que pueda descender. Quedando de la siguiente forma:

Progresión ascendente.

Sol mayor-Do# (disminuido) — Re mayor-Sol# (disminuido) — La menor-Re# (disminuido) — Mi mayor-La# (disminuido) — Si menor-Mi# (disminuido) — Fa#

⁴⁰ Hay dos maneras de interpretar el *stretto*. Una de ellas es hacer un *accelerando* constante del pulso; y la otra, que es nuestro caso, es anticipar entradas que se supone, deberían ir después. De esta manera se hace un movimiento acelerado de las entradas y no del pulso.

Progresión descendente.

**Fa# Mayor-Fa# (séptima) — Si menor-Si (séptima) — Mi menor-Mi (séptima) —
La menor-La (séptima) — Re menor**

A la progresión descendente se le yuxtaponen los motivos del tema 1 y es gracias a esta yuxtaposición que el acorde puede cambiar de función a V7.

La última sección de desarrollo sucede entre *Mi* y *La*. Aquí, la tensión baja para ligarse de forma natural a la recapitulación. Para lograr esta transición, también disminuye considerablemente la densidad de la armonía, dejando solamente dos voces que generan una sola línea melódica, que conduce a un *Mi* con séptima.

La recapitulación transcurre de la forma esperada, con la reaparición de los temas y la reubicación tonal de la dominante a la tónica. Esto sucede en el *fugatto*. En la exposición, la segunda vez que aparece el sujeto lo hace en la dominante, mientras que en la recapitulación aparece en la tónica. De este punto, al final, queda establecida la reubicación tonal.

Hay un par de elementos que acompañan la recapitulación del tema 1A. Primero tenemos una línea con pequeños adornos, que tiene como ejes las notas *La* y *Mi* (Ejemplo 22).

Ejemplo 22. Compases 124 al 127, segundo movimiento.

Material nuevo

Recapitulación del tema 1

El segundo elemento es una variación rítmica del motivo que responde al tema 1^A (Ejemplo 23):

Ejemplo 23. Compases 140 al 143, segundo movimiento.

Variación rítmica

The musical score for Example 23, measures 140 to 143, second movement, is presented in three staves. The top staff features a single melodic line with four measures, each containing a rhythmic motif of eighth notes. The first three motifs are circled in red. The bottom two staves are a piano accompaniment with chords and eighth notes. The word "cresc." is written below the first measure of the top staff and the second measure of the bottom staff.

2.2.3 Allegro molto

Siguiendo la tradición clásica de la sonata, Beethoven utiliza un *rondó* como último movimiento de esta obra. Siendo más precisos, se trata de un *rondó sonata*. Como es de esperar, será bastante parecido a los otros dos movimientos en cuanto a la estructura *formal*.

Este movimiento está escrito en un compás de 4/4 y cuenta con la indicación de compás partido, por lo que el pulso será de medios y no de cuartos, como es de esperar en un 4/4. La tonalidad nuevamente es *la* menor. Cuenta con 9 secciones, entre las repeticiones de la *estrofa* (tema principal) y los episodios. La Tabla 8 delimita las partes que conforman el movimiento.

Tabla 8. Esquema del *Allegro molto*.

| Sección | Estrofa | Episodio 1 | Estrofa | Episodio 2 | Estrofa | Episodio 3 | Estrofa | Episodio 4 | Estrofa |
|-----------|----------|------------|----------|------------|----------|------------|----------|------------------------------|----------|
| Tonalidad | La menor | Modulante | La menor | La Mayor | La menor | Fa Mayor | La menor | La menor (recapitulación) | La menor |
| Compases | 1-20 | 21-53 | 54-73 | 74-93 | 94-113 | 114-203 | 204-223 | 224-303 | 304-331 |

La estrofa consta de 20 compases, 16 de ellos conforman un periodo doble y los 4 restantes son una repetición de la última semifrase del tema. La línea melódica es muy ágil y se mueve diatónicamente (Ejemplo 24). En un sentido más *romántico*, el carácter del tema se puede comparar con el viento que va cobrando fuerza antes de una inminente tormenta.

Ejemplo 24. Compases 1 al 8, tercer movimiento.

Allegro molto.

Pedal

Punto de apoyo principal

Movimiento en espejo de las voces

Movimiento paralelo de las voces

El tema tiene algunos puntos de apoyo que guían la dirección de las frases, pero es en el primer tiempo del sexto compás donde se encuentra el punto de apoyo más importante, el *cenit* de la frase, que inmediatamente se relaja y reposa en la dominante.

La diferencia más notable entre las dos frases del periodo doble es la resolución, la primera termina en la dominante y la segunda en la tónica. La melodía acompañada de un contrapunto que se mueve tanto en espejo, como en paralelo. También tenemos un pedal entre las notas *Mi* y *La*. El violín es quien inicia con el pedal (Ejemplo 24), que más adelante pasa a la mano derecha del piano. Es muy notoria la manera en la que crece la densidad del material musical con la intervención del piano, ya que va añadiendo octavas a sus líneas. Armónicamente es muy sencillo, haciendo una cadencia perfecta en cada frase.

El primer episodio tiene una pequeña introducción con una progresión de escalas en *Do* mayor. Pero el material importante es una secuencia de arpeggios disminuidos con dos voces que se mueven de manera descendente y una voz lo hace ascendente. La secuencia es la siguiente: **La# (disminuido)-Si menor, Sol# (disminuido)-La menor, Re# (disminuido)-Mi menor** (Ejemplo 25).

Ejemplo 25. Compases 25 al 28, tercer movimiento.

Breve paso por Fa# con séptima como dominante

Si menor

Retardos

La # disminuido

Continua con una secuencia de síncopas que funcionan como apoyaturas y retardos, y que armónicamente se mueve entre *Mi menor* y *Si mayor* con séptima. Estas síncopas generan una línea descendente que va deteniendo poco a poco la fluidez melódica hasta llegar a una pequeña *cadenza* indicada por un cambio de *tempo* a *Adagio*. Hay que destacar la importancia de este elemento, pues es una manera innovadora para su época, de ampliar la *forma* (Ejemplo 26).

Ejemplo 26. Compases 49 al 54, tercer movimiento.

Cambio de tempo

Adagio.

Adagio.

Pequeña cadenza con 7° y 9°

Mi mayor con 7° de dominante

El episodio 2 transcurre en el modo mayor de la tonalidad, *La* mayor. Tiene 3 puntos de reposo indicados con calderones. Esto inicia en *Si* mayor, continúa en *la* mayor con séptima y finaliza en *Mi* mayor con séptima (Ejemplo 27). El motivo que se utiliza aquí es el más simple de toda la sonata. Consta solo de dos cuartos con *stacatto*. Se trata de una progresión armónica sin tema aparente.

Ejemplo 27. Compases 74 y 75, tercer movimiento.

**Motivo rítmico
del episodio 2**



El tercer episodio se encuentra en el relativo mayor de la tonalidad, *Fa* mayor. Muy parecido al episodio anterior, aquí nos encontramos con un coral, donde la voz superior funge como melodía. Este episodio es claramente más grande que los demás y se pueden distinguir 3 secciones. Las dos primeras funcionan como una repetición variada. En la primera parte solo se presenta la progresión armónica, mientras que en la segunda aparece un contrapunto que se asemeja al tema de la estrofa por la fluidez con la que se mueve. La tercera sección es una pequeña coda que modula de *Fa* mayor a *Mi* mayor con séptima. Esta transición es muy delicada por el matiz en *pianissimo* y por el cromatismo de los últimos compases.

El último episodio se divide en dos partes: la primera se desarrolla con el material propio del episodio y la segunda sección con la recapitulación los temas de los episodios anteriores. En cuanto a la recapitulación, cabe destacar que no existe una reubicación tonal como es de esperar. Al ser los temas un tanto aislados, pueden prescindir de esta característica. Es con una pequeña *coda* como se genera la modulación correspondiente para pasar a la menor. El material propio del episodio

es sin duda el punto álgido del movimiento. Es un vaivén constante de octavos que van arpegiando los acordes por los que se mueve la armonía, mientras que van apareciendo acordes en *fortissimo* y con *sforzando* que podrían representar los rayos de la tormenta que se presagiaba desde el inicio del movimiento. Cabe mencionar que este episodio es el único que conecta con la estrofa. Tal vez por su carácter de recapitulación.

La última vez que aparece la estrofa, lo hace con una ligera variación. A lo largo de todo el movimiento el violín toca el pedal de *Mi* como acompañamiento del tema, pero en esta ocasión toca la voz acompañante del tema. Este detalle genera un dramatismo mayor, que va de la mano con el final de esta obra. Por último, una pequeña *coda* hace desaparecer toda la energía que se había acumulado, terminando en un *La* al unísono y en *piano*. Finalmente terminó la tormenta.

Después de esta descripción de cada uno de los movimientos es importante señalar algunos puntos generales presentes en toda la obra.

Para iniciar, tenemos una gran similitud en algunos de los temas que se utilizan en los tres movimientos. Es una estrategia compositiva muy común, el desarrollar motivos y frases cortas tratando de obtener todas las posibles combinaciones que sean provechosas y ajustables a una composición. Pero la propia naturaleza del motivo que utiliza aquí Beethoven es en sí misma, un recurso inagotable. Utiliza un simple intervalo de quinta descendente. Independientemente de las notas que lo ocupen, la nota más grave del intervalo (tónica) es la que dicta la tonalidad de la frase. En consecuencia, la más aguda será la quinta de dicha tonalidad.

Beethoven combina esta idea motívica con los distintos *tempi* de los movimientos y de esta manera, el intervalo mismo es quien va dictando la progresión armónica que necesita habitar. Veamos algunos ejemplos:

En este caso, el motivo ocupa dos compases, mientras el acompañamiento tiene la misma duración.

Ejemplo 28. Motivo 1.

Fundamental en "La"

Presto.

fp

Presto.

Quinta descendete

La menor

En el siguiente ejemplo se alarga la primera nota del motivo haciendo que los dos compases que dura tengan diferente armonía. En el primer compás se encuentra en dominante y el segundo en tónica. Sumado a esto, el *Re* del segundo compás adquiere mayor relevancia al convertirse en una apoyatura en el primer tiempo del compás.

Ejemplo 29. Motivo 2.

Prolongación del primer tiempo

Nota de paso

Quinta descendete

p

p

Mi mayor 7°

La menor

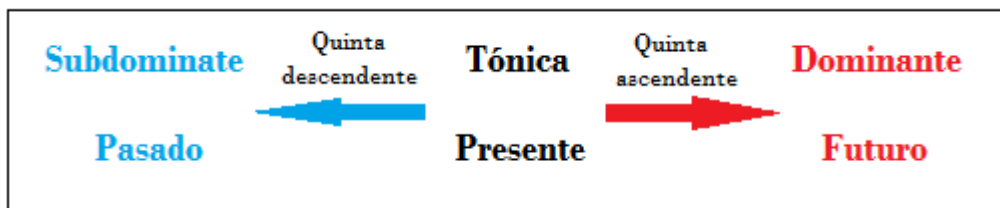
El otro caso es el tema *fugatto* del segundo movimiento. Aquí el *tempo* es más tranquilo, por lo que hay mayor posibilidad de hacer una cadencia más larga. Vemos como utiliza la naturaleza de los grados del pentacordio para determinar la cadencia. El quinto, tercero y primer grado aparecen como parte de la tonalidad; mientras que el cuarto y segundo grado son parte de la dominante.

Ejemplo 30. Motivo 3.



Por último, quiero reparar en cómo Beethoven compone esta sonata bajo el filtro de una misma forma (*allegro sonata*). Por supuesto que es un detalle minúsculo, pero al final no deja de ser curioso. Lo que puede argumentarse a favor de esto, es que el *allegro sonata* es una de las formas más estables y completas de composición. Comparativamente, podemos ver a las formas musicales como caminos que guían a la exploración de uno mismo a través de exponernos (exposición), analizarnos (desarrollo) y reafirmarnos (recapitulación). Además, Beethoven lleva esto aún más lejos al escribir los tres movimientos de la sonata en la tonalidad de *la*, ya sea mayor o menor. Como mencioné antes, es muy común que los movimientos lentos de la sonata estén en la subdominante. Y más aún, si el primer movimiento es en modo menor, el movimiento lento se encuentra generalmente en modo mayor. De acuerdo con la propuesta de análisis planteada por el director de orquesta y compositor Sergio Cárdenas, la subdominante se asocia con el pasado y la dominante con el futuro, esto en cuanto a la relación de los movimientos de una obra. (Ejemplo 31).

Ejemplo 31. Relación extra musical de los grados.



2.3 Sugerencias de estudio e interpretación

Esta obra tiene retos muy variados que incluyen cuestiones técnicas, de ensamble y de carácter principalmente. Comencemos revisando aspectos algunos técnicos de digitación.

En el primer movimiento tenemos un par de pasajes homólogos, uno aparece en la exposición y otro en la recapitulación. La digitación que propongo busca mantener la frase con un color uniforme, tratando de realizar pocos cambios de cuerda. El primero quedaría de la siguiente manera (Ejemplo 32):

Ejemplo 32. Compases 46 al 51, primer movimiento.⁴¹

Así, mantenemos el pasaje en dos cuerdas, facilitando el trabajo con el arco y conservando el color de las cuerdas graves. El pasaje homólogo se encuentra una quinta descendente de distancia, dejando sólo una cuerda disponible para realizarlo, la cuerda *Sol*. Podemos usar este detalle a nuestro favor, haciéndolo más expresivo. En este caso, la digitación sería la siguiente:

Ejemplo 33. Compases 198 al 203, primer movimiento.

⁴¹ Los números romanos que aparecen en los *ejemplos* 30, 31 y 33 indican la cuerda que se utiliza en ese instante.

Este pasaje tiene un par de desmangues que lo hacen más delicado, por lo que hay que tener especial cuidado con estos. Hay que estudiar lentamente estos pasajes, asegurando los desmangues y los intervalos del compás 200 y 201, para luego darles velocidad gradualmente.

Las digitaciones de los compases 174 y 175 son sugerencia de la edición, pero en los compases 177 y 178 aprovecho la progresión de pequeños bloques de 3 notas para hacer el cambio de posición con el primer dedo (Ejemplo 34).⁴² Al seguir un patrón repetitivo de motivos, podemos utilizar un patrón repetitivo de digitaciones.

Ejemplo 34. Compases 174 al 181, primer movimiento.

La digitación del tema principal del tercer movimiento debe estar bien pensada para no interrumpir su fluidez, con los cambios de cuerda con los que cuenta. Además, la digitación que utilizo cambia gradualmente de color del pasaje mientras va pasando del registro grave al agudo (Ejemplo 35).

Ejemplo 35. Compases 9 al 20, primer movimiento.

⁴² La edición de la partitura que utilizo para este análisis es "C. F. Peters" con la revisión de Joseph Joachim.

El carácter de esta sonata exige un manejo del arco que responda a los contrastes de matiz y articulación, además, algunos pasajes se encuentran en su registro grave, provocando que se pierda fácilmente la línea del violín entre la gran sonoridad del piano. En general, es importante utilizar una gran cantidad de arco con un buen contacto con la cuerda para ayudar a que el sonido fluya libremente y el balance sea el ideal.

En el primer movimiento, el ataque del arco debe ser firme y directo. El contacto con la cuerda no debe perderse en ningún momento y se debe utilizar gran cantidad de arco, aunque las frases o motivos sean cortos, que es lo que sucede en casi todo el movimiento. En el tema B del primer movimiento tenemos una frase un poco más larga con matiz en *piano*. Aquí el arco debe moverse un más lento para que pueda distribuirse equitativamente con la frase. Además, el matiz dependerá de la sonoridad del piano, pues a pesar de que indica un *piano*, necesita ser bastante sonoro al ser esta la primera vez que el violín tiene la voz principal.

El segundo movimiento es el más delicado, en cuanto al manejo del arco. En el tema 1 se debe generar una atmósfera de gran ligereza. El ataque debe ser mínimo, procurando utilizar gran cantidad de arco. Esto obliga a disminuir la presión y aumentar la velocidad generando un sonido dulce, pero con un buen volumen. Debe ser un sonido que pretenda ser un *flautatto*, sin llegar a serlo por completo.

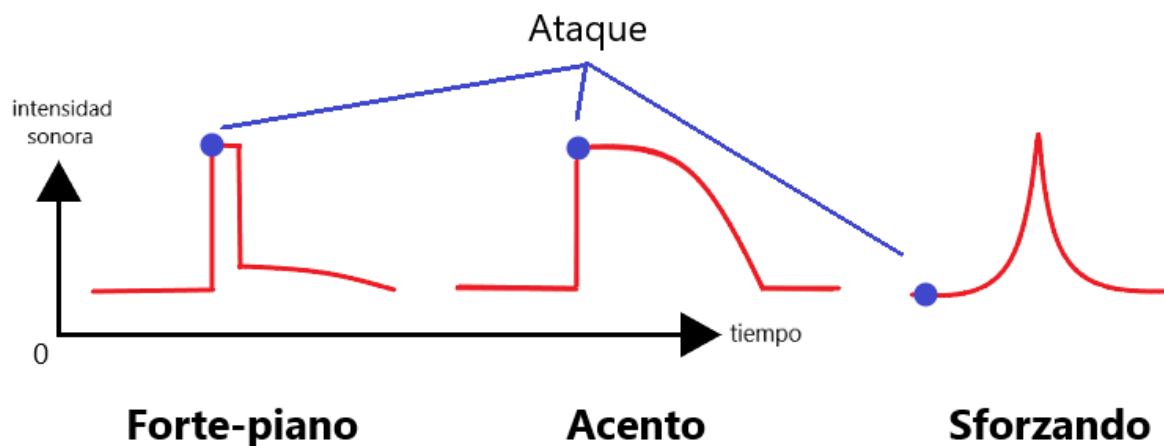
La articulación debe ser interpretada de diferente manera, según el momento en el que se encuentre. Por ejemplo: del compás 109 al 119 del primer movimiento, tenemos un pasaje de octavos con *stacatto*. El matiz es doble *forte*, por lo que es necesario tocar los octavos muy cerca del talón y con mucho peso, asegurándonos de que el arco salte considerablemente. Esto ayudará a darle un carácter agresivo. Un poco parecido, es el pasaje de los compases 159 al 165 del segundo movimiento. Aquí tenemos una frase de dieciseisavos con *stacatto*, que van en matiz de *piano* a *forte*. En este caso, se debe tocar en la región central del arco para suavizar un poco el ataque. Se debe partir de la cuerda utilizando poco arco y gradualmente aumentar la cantidad arco conforme nos dirigimos al *forte*, siempre en la misma región. Así mantenemos una articulación que separa claramente las

notas y no es agresiva como en el primer ejemplo. Otro ejemplo es el de los compases 74 al 95 del tercer movimiento. En este caso el *stacatto* aparece en ritmo de cuartos y las frases van de *piano* a *forte* nuevamente. Aquí debe de haber un cambio muy grande de articulación para hacer realmente dramático a este pasaje que solo consiste en figuras de cuartos. Se inicia al centro del arco dejándolo caer a la cuerda para que la articulación sea muy corta y en el *crescendo* irá partiendo de la cuerda gradualmente hasta convertirse en un *marcato*. Hay que asegurarse de siempre separar cada nota sin importar la cantidad de arco que se utilice. Como último ejemplo tenemos el episodio 4 (compases 230 al 246) y la estrofa final del tercer movimiento (compases 312 al 322). Estos dos pasajes utilizan octavos con *stacatto* y siempre en dinámica *forte* con *sforzandi*, al inicio (primer pasaje) y a la mitad del compás (segundo pasaje). Tomando en cuenta el *tempo* de este movimiento, el golpe de arco que vienen inmediatamente a la mente es el *spicatto*, ya que el arco salta con más facilidad cuando la música es más rápida. Pero al ponerlo en contexto con la parte del piano, que tiene como matiz *fortissimo* o *forte*, el realizar un *spicatto* académicamente correcto no serviría de mucho, ya que la sonoridad del violín se encontraría siempre por debajo de la del piano. Por esta razón realizo la articulación con el arco bien adherido a la cuerda. Hay que utilizar mucho arco cada octavo para garantizar que el sonido del violín se encuentre en perfecto balance con el piano. Al ser un *tempo* bastante rápido, los octavos se separan fácilmente no importando que se ocupe mucho arco. Además, los *sforzandi* son más sencillos de realizar al estar a la cuerda. Creo que un error un tanto recurrente en los instrumentos de arco y en particular en el violín, es confundir lo que nos quiere decir el punto de articulación con un golpe de arco específico.

Otro aspecto relacionado a la articulación es el de los *sforzandi*. A diferencia de un acento o un *forte-piano* donde el ataque es directo, un *sforzando* surge después de haberse realizado el ataque. Visualmente, podemos describir a la presión como una línea recta a la que se le añade una "U". Por esta razón, es más fácil encontrar *sforzandi* a la mitad de una frase con una misma ligadura y no un acento. Este tipo de acentuación debe realizarse ejerciendo presión y velocidad del arco al mismo tiempo y relajar de la misma forma, pero a la inversa. En el Ejemplo 35, podemos

ver la relación del ataque con la perturbación del sonido. Como ya se dijo, el acento y al *forte-piano* inician con el ataque. Además, el *sforzando* tiene mayor efecto al guiarlo a la parte central del arco, que es donde la presión afecta menos a la calidad del sonido. Esto es aplicable, por ejemplo, a los compases 172 al 175 del primer movimiento y a los compases del 98 al 102 del segundo (Ejemplo 36).

Ejemplo 35. Modelos gráficos de la perturbación del sonido.



Ejemplo 36. *Sforzando* al centro del arco.

La partitura muestra dos movimientos de un instrumento. El primer movimiento y el segundo movimiento muestran notas marcadas con 'sf' (sforzando) que indican un acento fuerte.

3. *Chacona para violín solo* de Ulises Ramírez Romero

3.1 Contexto de la obra

La chacona para violín solo del maestro Ulises Ramírez Romero cuenta con una dedicatoria para el violinista mexicano Cuauhtémoc Rivera. Aparentemente, ellos coincidieron en Moscú cuando realizaban sus estudios en el Conservatorio Chaikovski. Es posible que este encuentro en su época como estudiantes abriera una brecha para una colaboración y posterior creación de esta obra.

El maestro Ulises nació en Uruapan, Michoacán, el 28 de febrero de 1962. Inició sus estudios musicales en 1976 con Arcadio Pineda López con quien estudió violín en Uruapan.⁴³ En 1978 ingresó a la Escuela Nacional de Música (ahora facultad) de la UNAM, donde estudió arpa y composición con los maestros María Cárdenas y José Antonio Rosado. Su estancia en el Conservatorio Chaikovski la obtuvo gracias a una beca que le fue otorgada por el gobierno soviético en 1983. Ahí estudió composición con el maestro Vladislav G. Agafónnikov. Ya en México nuevamente, el compositor mexicano se integró al cuerpo docente de la Escuela Nacional de Música en 1990.⁴⁴ Desafortunadamente su salud lo orilló a abandonar la docencia dentro de esta institución y actualmente vive en su natal Uruapan.

La chacona fue concluida el 29 de septiembre de 1993, editada y publicada por el Departamento de Publicaciones de la ENM UNAM. Además de la dedicatoria, el maestro Rivera participó también en la revisión de la obra. Actualmente Cuauhtémoc Rivera es quien se ha dedicado a difundir la chacona del maestro Ulises entre sus alumnos de violín de su cátedra en la Escuela Superior de Música.

⁴³ [Ulises Ramírez Romero] (2000), *Chacona para violín solo*, México: ENM-UNAM.

⁴⁴ Eduardo Soto Millán (comp.) (1998), *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*, México: FCE/SACM. pp. 193 y 194.

También este intérprete ha realizado la única grabación que existe de esta obra en 1996.⁴⁵ Tuve la oportunidad de participar en un *master class* que impartió el maestro Rivera en el 2018, donde participé interpretando esta obra. Cabe resaltar que muchos de los comentarios que hago respecto a la interpretación, son recomendaciones que él me hizo en aquella ocasión.

⁴⁵ Ulises Ramírez y Cuauhtémoc Rivera (1996), *Solos * Duos*, [México]: Grabaciones Lejos del Paraíso, 45867324. 1 Cd.

3.2 Análisis

A pesar de haber descrito en cierta medida lo que es una chacona (capítulo 1), es importante recordar que todas las formas musicales evolucionan continuamente, ya sea por necesidades expresivas o experimentales. La *Chacona* de Ulises Ramírez Romero es un claro ejemplo de este fenómeno. Es importante destacar que esta obra no cuenta con un desarrollo tonal. Se construye a base de tensión armónica generada por líneas cromáticas descendentes e intervalos disonantes. Hay pequeños momentos que podemos asociar a una estructura tonal pero se trata solamente de motivos aislados.

La *forma* general de esta chacona es “triptita” **A / B / C** (tabla 9). Cada sección se distingue de las otras, principalmente por el ritmo. Además, cada sección de la forma general se encuentra dividida a su vez, en secciones más pequeñas. Esta chacona no cuenta con un *ostinato* como tal, pero podemos distinguir una serie de elementos en los que se basa el desarrollo de toda la obra. Las variaciones son delimitadas por respiraciones o cambios de *tempo* y de carácter.

Tabla 9. Esquema de la forma tripartita.











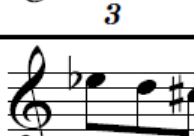
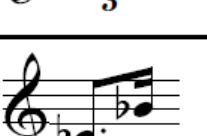
| Secciones | Compases | Descripción |
|---------------------------|-----------------|----------------------|
| A <i>Lento</i> | 1 - 52 | Desarrollo cromático |
| B <i>Rápido</i> | 52 - 87 | Arpeggios |
| C <i>Lento</i> | 88 - 102 | Coda |

Las variaciones que aparecen aquí, son muy distintas a las de un formato de chacona modal por ejemplo (como sucede en la chacona de Bach), utilizando cromatismo, intervalos y ritmo (en un formato muy simple), para realizar las

variaciones. Ramírez, utiliza principalmente, intervalos de *segundas*, *novenas* y *octavas* disminuidas. Pero el intervalo más recurrente, y que es uno de los principales elementos de la obra, es el de **cuarta** aumentada (en algunos casos aparece como quinta disminuida). Estos intervalos se caracterizan por su *dureza* o la gran tensión que generan. También utiliza bastante el intervalo de *quinta* justa, que resulta ser el más suave de todos.

Cuenta con una serie de “células” rítmico-melódicas que van dando forma a las frases, concretamente, son utilizadas para guiar y darle forma a la línea cromática descendente. Estas células se encuentran en la Tabla 10. A pesar de ser cromático y descendente el material, vemos que algunas células no son diatónicas y pueden variar la distancia del intervalo que realizan en su salto. En algunos casos pueden ser quintas y en otro, octavas o novenas, pero la dirección del intervalo siempre es la misma.

Tabla 10. Células rítmico-melódicas.

| | | | |
|---|---|---|--|
| 1  | 5  | 9  | 12  |
| 2  | 6  | 10  | |
| 3  | 7  | 11  | |
| 4  | 8  | | |

Esta chacona está escrita en un compás de **4/4**, aunque hay momentos esporádicos donde cambia la marca del compás. Considero que estos cambios se deben a la necesidad de apresurar o adelantar algunos patrones que se van estableciendo en

cada variación y así, generar más tensión. Las otras marcas de compás que utiliza son: **2/4, 3/4, 5/4, 6/4, 5/8 y 6/8**. La subdivisión rítmica de toda la obra es ternaria, con tresillos de octavo.

La parte **A** contiene al tema y 3 variaciones más. Esta gran sección se enfoca en realizar un desarrollo progresivo, utilizando las células rítmico/melódicas dándole forma a la línea cromática. El tema consta de tres frases pequeñas. Cada frase inicia con una nota larga con valor de blanca, seguida de una o más células rítmicas. Cabe resaltar que la nota larga de inicio, es un acorde en el que se encuentra el intervalo de *cuarta* aumentada o algún intervalo disonante mencionado anteriormente. La primera frase se configura con fragmentos cromáticos escalonados y utiliza solo 2 células rítmicas; la segunda es una línea cromática más larga que ocupa 6 células rítmicas; la tercera frase ocupa 3 células y también utiliza fragmentos cromáticos escalonados. La diferencia entre la primera y la tercera radica en la célula no. 9, la cual cambia el registro de la secuencia cromática. El salto, que en la mayoría de los casos es de quinta, es una anticipación de dónde continuará la línea melódica. Además, el carácter de esta frase cambia completamente con un *pianissimo*, a diferencia de las anteriores que iniciaban con un *forte*.

Tabla 11. Esquema de la parte A.

| Parte A. Lento | | |
|-----------------------|---------------|---|
| | Compás | Indicaciones |
| Tema | 1 - 13 | <i>Intensamente</i> |
| Variación 1 | 14 - 26 | <i>Piú mosso (Adagio) con dolor</i> |
| Variación 2 | 27 - 32 | <i>Piú mosso</i> |
| Variación 3 | 33 - 52 | <i>Poco piú mosso (Andante)</i> |

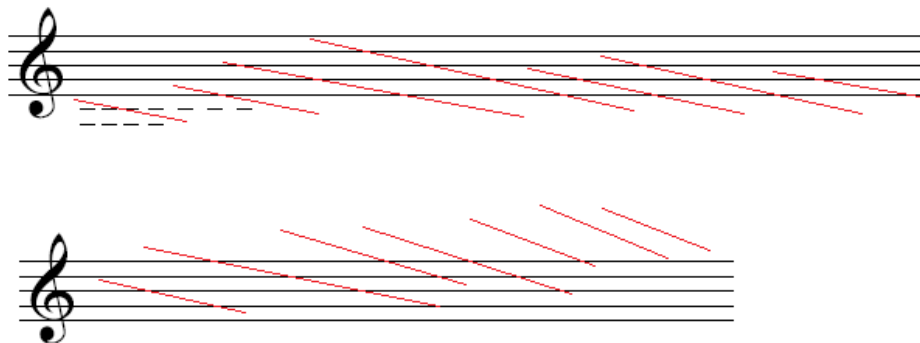
La primera variación se basa completamente en el tema. Incluso se puede calcar la línea melódica en ambas secciones. El elemento variante es una línea melódica adicional basada en las mismas células rítmicas. Esta línea va rellenando en cierta

forma los espacios donde la primera voz tiene notas largas. La tercera frase mantiene al mismo carácter en *pianissimo* pero cambia las células que utilizó anteriormente, manteniéndose con una sola línea melódica.

La variación 2 es la más corta de todas y comienza a perder similitud de estructura con las anteriores. Cambia el orden de las frases, colocando primero la frase 2, después la frase 3 y al final la frase 1 (comparando con el tema). Esta variación cambia la articulación de las células rítmicas de las frases en *forte*. En el tema y en la primera variación, las células rítmicas tienen una ligadura que los tres octavos, pero aquí desaparece dicha ligadura y cada octavo es tocado de forma independiente. Esto le da un carácter más agresivo a esta variación.

La variación 3 ya es muy diferente a las anteriores. La primera parte utiliza todas las células rítmicas disponibles más un bajo con ritmo insistente y que se va mezclando de vez en cuando con la voz superior. Lo interesante de esta variación es la yuxtaposición muy discreta de líneas cromáticas descendentes. En primera instancia y como ya se mencionó, parece que esta variación tiene sólo 2 voces, el bajo y la línea de las células rítmico-melódicas, pero gracias a las células 2, 3, 9 y 12, aparece una tercera línea melódica. Las tres voces son cromáticas y descendentes y se difuminan gradualmente, mientras que el bajo y las células rítmicas van subiendo de registro (Ejemplo 37).

Ejemplo 37. Gráfica de líneas cromáticas descendentes.



El ejemplo anterior muestra de forma muy simple, como va subiendo en registro cada línea cromática, al mismo tiempo que la diagonal indica cómo se va desvaneciendo cada una.

Un detalle importante de este punto, es un *stretto* escondido en la secuencia de las células rítmicas. Inicia con un patrón de células que poco a poco se va acortando hasta llegar a la segunda sección de la variación, con solo 2 células rítmicas. La segunda sección, es más una especie de *coda* de esta variación. Justo al final hay un cambio en la indicación del *tempo* a **Lento**, el cual dura solamente un compás. Es importante resaltar el material de este compás, ya que se utilizará en la última parte de la obra. Se deriva de la mezcla entre la tercera frase del tema y el bajo que aparece en esta variación, pero en un matiz *fortissimo*.

La parte **B** es una gran sección de arpeggios. Como antes se mencionó, esta chacona se fundamenta en pequeños elementos. En este caso, el elemento que permea esta sección es la cuarta aumentada. Son muy pocos los compases donde el intervalo es distinto y utiliza octavas (justas y disminuidas) y novenas (mayores y menores). Pero dejando de lado estos compases, podemos decir que el intervalo de *cuarta* aparece en todo momento. Los arpeggios cambian con un patrón que se acelera cada vez y la disposición de los acordes, se hace más aguda. Los arpeggios generan líneas melódicas cromáticas que se asemejan a las de la variación 3.

Las dos variaciones de la parte **B** se distinguen por el cambio de ritmo, como se puede ver en la imagen, y por una nueva indicación de carácter que aparece en la segunda sección, *con furia* (Tabla 12). En los últimos dos compases de la variación, la agrupación rítmica se vuelve más veloz, pasando a ser de quintillos de treintaidosavos y que se conectan a la parte **C** de la obra.

Tabla 12. Esquema de la parte B.

| Parte B. Rápido | | |
|------------------------|---------------|--|
| | Compás | Descripción |
| Variación 4 | 52 - 77 | Arpegios en seisillos de dieciseisavos. Dos secciones: una, en las cuerdas <i>Sol</i> , <i>Re</i> y <i>La</i> ; la otra, en las cuerdas <i>Re</i> , <i>La</i> y <i>Mi</i> . ⁴⁶ |
| Variación 5 | 78 - 89 | Arpegios de treintaidosavos. |

La parte **C** es la sección más corta de la forma tripartita. Como ya se dijo antes, se deriva de la tercera frase del tema (con las células 5 y 9) y el bajo de la variación 3. Podemos considerarla como una variación más, que en ese caso sería la variación 6, o como una *coda*, por su carácter resolutivo. Es una secuencia de frases cada vez más pausadas y cortas. Cuenta también con 3 frases que tienen cierto parentesco con el tema: dos que frases con matiz en triple *forte* y una en *piano*. La última frase acorta cada vez más los motivos mientras baja el matiz hasta doble *piano*, para terminar con una octava en la nota *Sol* con triple *sforzando*. La parte **C**, es también la que se mantiene mayor tiempo en el registro agudo del instrumento y tiene los saltos de intervalos más grandes de la obra. Es la que considero, la parte climática de esta obra.

⁴⁶ No es una generalidad. En ambas secciones aquí descritas se utilizan las 4 cuerdas del violín, pero la base de los arpegios surge de esta disposición.

3.3 Recomendaciones de estudio, sugerencias técnicas y reflexiones personales en torno a la interpretación de esta obra

Uno de los aspectos que más llamaron mi atención, fue la poca relación que tenían las variaciones con el tema principal. Claro que después entendí cómo funcionaba esta obra. Por supuesto que no podemos comparar esta chacona nuevamente con la chacona de Bach, porque no funcionan bajo los mismos principios. La chacona del maestro Ulises Ramírez funciona con pequeños recursos que se enfocan en la tensión, ya sea armónica, rítmica y dinámica; mientras que la chacona de Bach se yergue bajo principios armónicos tonales y de estilo del periodo *barroco*.

Solamente tiene una indicación metronómica al inicio de la partitura, que es de **negra =42 - 44**. Partiendo de esta indicación, van apareciendo cambios de *tempo* en cada variación (adagio y andante) hasta llegar al **Rápido** de la segunda parte. Estas indicaciones no cuentan con marca metronómica y tienen que ser interpretadas por el ejecutante. Considero que este cambio gradual del pulso no debe ser tan extremo. Como se ha dicho, la chacona va creciendo en complejidad rítmica, polifonía y tensión armónica. Tomando en cuenta este último aspecto, si las disonancias son pieza fundamental de la obra, es necesario remarcarlas y darles el tiempo necesario para que las aprecie el ejecutante y el oyente.

Las indicaciones de carácter son completamente contrastantes, como si se tratara de una obra polarizada. Hay tres indicaciones con mucha fuerza y que siempre aparecen en *forte*: *Intensamente*, *con dolor* y *con furia*. Y hay dos muy delicadas que aparecen en *piano*: *con ternura sul tasto* y *Tranquilo tenerissimo*. En este sentido, es importante destacar estas dos personalidades contrastantes. Para tener un efecto realmente delicado de los pasajes en *piano* y *pianissimo*, es necesario hacer caso a la indicación de *sul tasto*, a la punta del arco y sin peso. Yo añado un elemento más a estos pasajes. No utilizo vibrato para que la atmósfera sea de una completa inmovilidad.

Los intervalos de *cuarta* y *quinta* son particularmente difíciles de afinar, por lo que hay que tener mayor cuidado con ellos. Principalmente con las *quintas* justas que

aparecen en las frases en *piano*. Al realizarse en séptima posición y en las cuerdas *La* y *Mi*, resulta difícil colocar el dedo correctamente.

Los intervalos como las segundas y novenas menores, y cuartas y octavas disminuidas, deben ser bastante temperados para que sobresalga la dureza de cada uno. Hay que asegurar que se escuchen claramente los batimientos y resaltarlos en la medida de lo posible. Si se busca una afinación expresiva de estos intervalos, se corre el riesgo de disminuir la cantidad de batimiento y disminuir así su importancia.

Los cambios de articulación en las células rítmico-melódicas son de gran importancia. Estos cambios determinan la forma en que será atacada la cuerda. Pero me interesa en particular la variación 3, donde las células rítmicas tienen una articulación que liga los dos primeros octavos y deja suelta a la tercera. Es un ritmo complicado por la tendencia a acentuar demasiado el tercer octavo del grupo. Para que esto no suceda, se necesita tener un buen control de la arcada que va hacia arriba, atacando suavemente regresando con el arco al mismo lugar donde inició, con el fin de no cambiar la región del arco.

En la sección de los arpeggios (parte **B**), los matices se mantienen en la región del *forte*, por lo que es importante utilizar una gran cantidad de arco para respaldarla. De hecho, los matices son de gran apoyo para entender la dirección y la progresión de las frases. Los cambios armónicos de los arpeggios generan líneas melódicas que resultan visibles, si se ven de forma horizontal. Estas líneas deben ser destacadas añadiendo peso adicional en el arco a cada cambio de nota que se presente en estas voces, principalmente en la soprano y el bajo.

La parte **C** es la más intensa de la obra. El tempo cambia a **Lento** nuevamente y el matiz se encuentra en triple *forte*, que baja de intensidad hacia los últimos compases. La velocidad del arco y la intensidad del matiz obligan a pasar el arco mucho más lento y con una gran presión adicional. Se hace más complicado por el registro agudo del pasaje, corriendo el riesgo de que el sonido se quiebre. Hay que encontrar un balance adecuado entre velocidad de arco y presión para evitar un incidente así, siendo esta la parte más dramática de la obra.

A lo largo de la chacona se utilizan acordes en los que, la mayoría de las veces, intervienen cuerdas al aire. Al inicio pensaba que se debía a cuestiones armónicas concretas que son difíciles de asociar si se analizan de manera vertical, pero aparentemente encontré una justificación más adecuada. Los cromatismos y disonancias de la chacona se encuentran íntimamente relacionados con las características propias del instrumento. Los intervallos disonantes que ya mencionamos, adquieren sus cualidades a partir de las cuerdas al aire del violín. Pudo haber utilizado intervallos disonantes en cualquier otro registro del instrumento, pero el maestro Ulises consideró que no tendrían el mismo efecto que adquieren con la resonancia de las cuerdas abierta. Tomemos como ejemplo el primer Mi^b de la cuerda *Re* (III) y el primer La^b de la cuerda *Sol* (IV). Estas notas aparecen en casi todos los acordes de la parte **A**, ya sea en un mismo acorde o por separado, pero siempre acompañadas de cuerdas al aire (Ejemplo 38). El bajo derivado de los arpeggios de la parte **B** también está intervenido por estas notas que, junto a las cuerdas al aire, crean las disonancias correspondientes. Ya en la parte **C** de la obra, cambia la tendencia del intervalo de cuarta y son los intervallos de segunda, séptima y novena los que gobiernan esta sección.

Ejemplo 38. Compases 5, 11, 51 y 64.

Por último, hay una nota que aparece al final de la mayoría de frases en *piano*. Se trata de la nota *La* en el índice 6, un registro muy agudo para el violín. Aparece al final del tema, al final de la variación 1 y 3 compases antes de terminar la obra (Ejemplo 39). Es un salto delicado el que hay que realizar para llegar a alta nota. Además del desmangue, es muy importante digitar con gran firmeza esta nota para

asegurar una buena calidad de sonido. Esto es aplicable a todos los pasajes que se encuentran en *piano*. Este pequeño elemento es importante por ser el que indica el final de la variación. Como se aprecia en el Ejemplo 39, va seguido de una respiración. Sólo hay que dar un poco más de tiempo a esas notas antes de continuar para darle un efecto más dramático.

Ejemplo 39. Compases 13, 25 y 99.

The image displays three musical excerpts for violin. The first excerpt, measure 13, features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a 'rit.' marking above and a circled '4' indicating the final note. The second excerpt, measure 25, shows a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a 'poco rit.' marking above and a circled '8va 4' indicating the final note. The third excerpt, measure 99, is in treble clef and includes an 8va marking, a 'rit. loco' marking, and a circled '8va' above the final note, which is marked 'pp'. All excerpts include dynamic markings and phrasing slurs.

Esto deja en claro el profundo conocimiento con el que contaba el compositor, en cuanto a la naturaleza sonora y a los recursos expresivos del violín. Es muy importante reflexionar sobre estos detalles para encaminar adecuadamente la interpretación con un hilo conductor bien definido.

4. *Concierto para violín y orquesta* Op. posth. de Béla Bartók

4.1 Contexto histórico de la obra

Béla Bartók (1881-1945)

Unos años antes de que Bartók iniciara la composición de este concierto para violín, narra en su autobiografía el interés por investigar a fondo la música folclórica de su país y las regiones circunvecinas. Además de generar un gran catálogo con sus hallazgos, desarrolló un estilo compositivo enraizado en la música popular. Este interés surge en el año de 1903 junto a su gran colaborador y amigo Zoltán Kodaly.⁴⁷ Es un hecho que Béla Bartók representa una de las más importantes figuras de nuestra época, ya sea como compositor e investigador.

La composición de este concierto duró 7 meses: la inició el 1 de julio de 1907 y la concluyó el 5 de febrero de 1908. Esta es una época en la que Bartók comenzó a ser reconocido como un gran pianista, al grado que István Thomán, su maestro de piano en el Conservatorio de Budapest (escuela donde Bartók estaba matriculado), decidió dejarlo a cargo de su cátedra.⁴⁸ De esta manera, pasó a formar parte del cuerpo docente de esta institución. Lamentablemente, Bartók contaba con una personalidad introvertida que contrastaba radicalmente con su grandeza musical. Además, él se dio cuenta rápidamente que su música era muy diferente a lo que esperaban los demás, pues tenía una acentuada tendencia al cromatismo y a la disonancia, y consideraba que esto lo encaminaría a la soledad.⁴⁹ Esto lo conflictuaba y lo obligaba a buscar un sentido más profundo de su existencia, por esta razón comienza a interesarse por sus orígenes, principalmente por los valores

⁴⁷ Béla Bartók (1979), *Béla Bartók Escritos sobre música popular*, España: Siglo Veintiuno Editores, pp. 38 y 39.

⁴⁸ Elliton Antokolet, Victoria Fischer y Benjamin Suchoff (2000), *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, Nueva York: Oxford University Press, p. 119.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 130.

y la música tradicional húngara. La influencia de un poeta húngaro llamado Endre Ady, aceleró la necesidad de Bartók por adentrarse en ese sentimiento nacionalista, mientras que, en el ámbito musical fueron Strauss, Wagner, Liszt y Debussy a quienes Bartók tomó como ejemplo de innovación al incorporar elementos de la música popular en sus composiciones.⁵⁰

En este lapso Bartók conoció a una joven violinista llamada Stefy Geyer, quien estudiaba también en el conservatorio de Budapest. Bartók se enamora inmediatamente de ella y a raíz de esta situación, crea lo que es considerado ahora como su primera firma biográfica musical. Se trata de un pequeño *leitmotiv* de 4 notas a modo de arpeggio mayor con séptima mayor, el cual representa a Stefy.⁵¹ Bartók compuso el Concierto para violín Op. posth con la intención de obsequiarlo a Stefy y que fuera ella quien lo estrenara. Además, el concierto pretendía plasmar la personalidad de la violinista con sus diferentes movimientos. El primer movimiento tiene como base el *leitmotiv* y representa la parte íntima de Stefy, así como la idealización que Bartók tenía de ella. El segundo movimiento plasma la parte divertida, alegre e ingeniosa. Bartók pretendía escribir un tercer movimiento que representara la parte indiferente y silenciosa de Stefy pero este último movimiento no se escribió.⁵² Esta forma binaria en la que termina encasillado el concierto es un tanto curiosa, ya que no es muy común encontrar un concierto con dos movimientos, pero responde a una tendencia de Bartók por este tipo de formas semejantes a una rapsodia, con dos partes contrastantes. Prueba de ello son los *Dos retratos* Op. 5 y los *Dos cuadros* Op. 10 que compuso en este formato binario.⁵³ Bartók recibió una carta de Stefy el 14 de febrero de 1908 donde ella le deja en claro que no está interesada en él, así que Bartók decide regalarle el manuscrito del concierto y lo omite de su catálogo.⁵⁴ Stefy lo mantuvo guardado hasta su muerte en 1956 y el

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibidem*, p. 180.

⁵² Phillip Huscher (2004), *Notas para el programa de mano de los conciertos del mes de junio*, Orquesta Sinfónica de Chicago, Recuperado de <https://web.archive.org/web/20040620030336/http://www.cso.org/main.taf?p=5,5,1,42>

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Elliton Antokolet, Victoria Fischer y Benjamin Suchoff, *op. cit.*, p. 280.

concierto se estrenó hasta 1958, 50 años después de su creación y 13 años después de la muerte de Bartók

Esta “firma biográfica” bartokiana (*leitmotiv*) no sólo influyó en este concierto, sino es un puñado de obras que compuso en estos años. Este motivo y la manera en la que lo utilizó en las distintas composiciones, señala que forma parte de un proceso para liberar el dolor por la ruptura con Stefy. Utiliza este motivo en las 2 últimas de las *14 Bagatelas para piano* Op. 6 (en la 13 y 14). Modifica el ritmo, cambia algunas notas del arpeggio y lo invierte para buscar distintos efectos que se alejen de la idealización que pretendía originalmente.⁵⁵ También se encuentra en “El castillo de barba azul” Op.11, donde lo utiliza de forma descendente. En esta obra, el *leitmotiv* aparece junto al personaje de Judit, esposa de barba azul.⁵⁶ Se puede constatar que este motivo era de un gran valor para Bartók puesto que él mismo dijo que “es la música más directa” que había escrito y que estaba “escrita exclusivamente desde el corazón”.⁵⁷

Cabe mencionar que en esta época Bartók recicla algunas ideas musicales (como las antes mencionadas), incluso movimientos completos. Esto sucede con el primer movimiento del concierto para violín. Bartók buscó que alguien más se interesara en tocar el concierto, pero tras fracasar en su intento, decide reutilizar el primer movimiento en el primero de sus *Dos retratos* Op. 5, modificando sólo pequeños detalles en el acompañamiento orquestal y que son casi imperceptibles. El segundo retrato es completamente orquestal y aprovecha para deformar una vez más el *leitmotiv* de Stefy. El tema principal de primer movimiento de su *Cuarteto de cuerdas No. 1* Op. 7, lo tomó del tema del segundo movimiento del concierto para violín.⁵⁸ La diferencia es el *tempo* y el carácter que cambia drásticamente en cada obra, en el concierto se trata de un *allegro*, mientras que en el cuarteto es un *lento*.

Ya en 1909 Bartók conoce a Marta Ziegler, quien fue su alumna de piano en el conservatorio y quien termina siendo su primera esposa. Bartók llegó a encontrarse

⁵⁵ *Ibidem*, p. 281.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 133.

⁵⁷ Phillip Huscher, *op. cit.*

⁵⁸ Elliton Antokolet, Victoria Fischer y Benjamin Suchoff, *op. cit.*, p. 131.

nuevamente con Stefy Geyer en algunas presentaciones de sus obras y lograron entablar una buena amistad.⁵⁹

⁵⁹ Phillip Huscher, *op. cit.*

4.2 Análisis

Este concierto consta de 2 movimientos, *Andante sostenuto* y *Allegro giocoso*. Como se mencionó anteriormente, esta combinación podría considerarse como una *Rapsodia* por tratarse sólo dos movimientos contrastantes. Además, hay una predominante presencia de temas alusivos al folclor en el segundo movimiento. La orquestación es numerosa, contando con:

Orquestación

| | |
|--|---------------------|
| -2 flautas (la segunda será piccolo) | -2 trompetas en Sib |
| -2 oboes | -2 trombones |
| -corno inglés | - tuba |
| -2 clarinetes en La (el segundo será clarinete bajo) | -timbal |
| -2 fagotes | -batería |
| -4 cornos en fa | - 2 arpas |
| | -cuerda |

Además, la cuerda cuenta con al menos un *divisi* por sección, lo que expande aún más el tamaño de la orquesta.

Ambos movimientos carecen de una armadura inicial, por lo que no se pueden ubicar en una región tonal específica de inicio. El análisis que se expondrá a continuación, busca destacar la cuestión formal de la obra, delimitando las partes principales que la conforman.

4.2.1 *Andante sostenuto*

Está escrito en un compás de 6/8 aunque a lo largo del movimiento se presentan un gran número de cambios de compás donde predomina una subdivisión ternaria. Este movimiento se desarrolla bajo una forma combinada. Cuenta con exposición de los temas y con una recapitulación. También con pequeñas secciones de desarrollo, aunque podemos ver todo el movimiento como un gran desarrollo en sentido de textura sonora. Por la manera en la que los temas (o el tema) se presentan, podemos decir que se trata de una fuga. El movimiento inicia con la presentación del tema completamente solo, sin acompañamiento de ningún tipo. Inmediatamente termina el tema, aparece el segundo tema o contrasujeto para este fin, mientras que el tema principal se mantiene con un contrapunto libre. De esta manera se van sumando las demás voces, generando un contrapunto cada vez más denso. Cabe resaltar que en cada presentación del tema o del contrasujeto, estos pueden aparecer completos (como lo hicieron al inicio) o incompletos, pero siempre con una clara insinuación de lo que son. Además, recordemos que en este movimiento se utiliza un *leitmotiv* que facilita la localización del tema. La siguiente tabla muestra la secuencia de aparición de los temas a lo largo del movimiento:

Tabla 13. Secuencia temática.

| Compás | Tema | C. Sujeto |
|---------------|-------------|------------------|
| 1-7 | Re | |
| 8-16 | | 1 |
| 17-23 | Re | |
| 24-26 | La | |
| 32 | | 2 |
| 33-37 | Re | |
| 38-39 | Sol | |
| 46-56 | Desarrollo | |
| 57-60 | | 3 |

| | | |
|--------|--------------------------|------|
| 61-64 | | 4 |
| 65 | | 5 |
| 66 | | 6-7 |
| 67 | | 8 |
| 68 | | 9-10 |
| 69 | | 11 |
| 72-80 | Fa bemol | |
| 85-88 | Sol | |
| 91-97 | Re (<i>ritornello</i>) | |
| 98-104 | <i>Coda</i> | |

El contrasujeto tiene un sentido cromático y disonante en comparación con el tema, que tiene una estructura más tonal. En la tabla anterior se muestra la tonalidad en la que aparece cada vez el *leitmotiv* y en el caso del contrasujeto, solo se indica la cantidad de veces que aparece.

Las características de fuga que presenta el movimiento se combinan con una forma **A-B-C**, la cual nos puede remitir un poco a la forma *allegro sonata*, pero no se desarrolla de esta manera. Estas grandes secciones se fundamentan en un cambio de la textura musical. En la parte **A** predomina el contrapunto libre, donde las voces se mueven de una forma completamente independiente. La parte **B** funciona como un breve desarrollo de los dos temas y la textura pasa a ser un poco más uniforme, ya que las voces comienzan a moverse paralelamente, pero sin dejar de lado el contrapunto. En la parte **C** es básicamente una melodía acompañada, donde el violín solista realiza la última exposición del tema mientras que la orquesta hace un acompañamiento armónico prácticamente vertical. Por lo tanto, podemos catalogar a este movimiento con una forma *triptita* tomando en cuenta este desarrollo.

Tabla 14. Descripción de la forma tripartita.

| Sección | A | B | C |
|-----------------------------------|-------------------|--|--------------------|
| Compás | 1-45 | 46-84 | 85-104 |
| Descripción de la textura musical | Contrapunto libre | Contrapunto con movimiento paralelo de las voces | Melodía acompañada |

El tema cuenta con ciertas características tonales que se perciben de manera horizontal. Tiene una duración de 7 compases y en cada uno de ellos va cambiando la armonía del tema (Ejemplo 40). Hay que destacar la diferencia que existe entre la relación armónica que cobra el tema respecto a la sección del movimiento en el que se encuentra. Me refiero más que nada a la primera y a la última vez que aparece. Cuando aparece en la parte **A** (compases 1 al 7), la armonía que se deriva del tema es la siguiente (Ejemplo 40):

Ejemplo 40. Compases 1 al 7. Tema.

The musical notation for Example 40 shows a 7-measure melodic theme in treble clef. The chords above the notes are: **D M**, **B m**, **Eb M**, **BM-F#M**, **C M**, **GM**, **C M**, and **A**. The dynamics are: *p semplice* (measures 1-2), *poco cresc.* (measures 3-6), and *poco f > p* (measures 7-8).

Pero cuando aparece en la parte **C** (compases 91 al 97), el acompañamiento amplía la paleta armónica inicial, quedando de la siguiente manera (Ejemplo 41):

Ejemplo 41. Compases 91 al 97. Tema en la recapitulación.

pp *espr.*

Arpa

Ped.

DM Bm GM BM7 BbM7 EbM GM GM-Em CM FM

Además, utiliza enarmonías y modificando las funciones de los grados del tema, cambia fácilmente la región tonal de algunos pasajes. También se hacen presentes momentos que podemos asociar con la *bitonalidad*, como es el caso del compás 94 donde hay un acorde de *sol* mayor en el acompañamiento orquestal, mientras que la melodía se mueve con las notas pertenecientes a la región de *Fa#* mayor. Como se puede apreciar, hay una gran similitud armónica de ambos pasajes.

El segundo tema o contrasujeto, es bastante breve y se configura de la siguiente manera (Ejemplo 42):

Ejemplo 42. Compases 7 al 10. Contrasujeto.

Motivo del C. Sujeto

pp

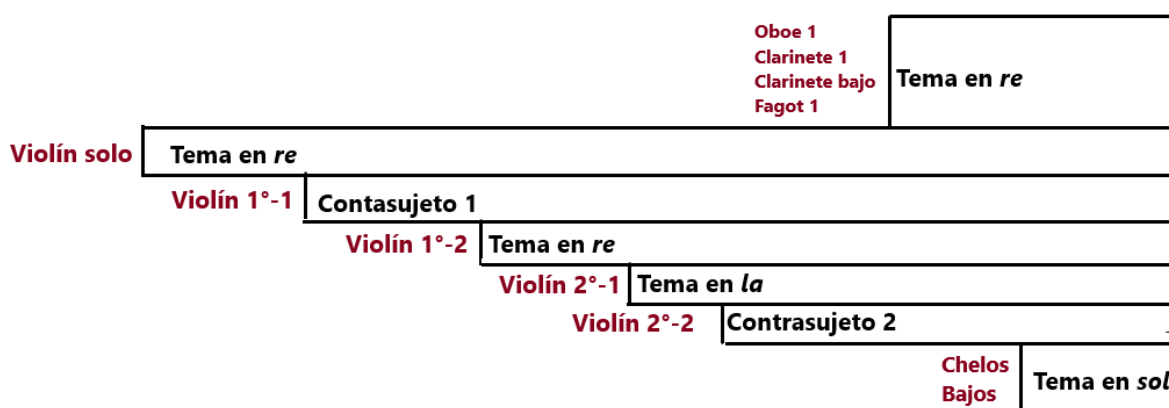
Contrapunto libre

Como muestra la imagen anterior, la ligadura esconde la repetición de la célula motivica de este tema. Al final, solo dura 2 compases donde repite 2 veces el motivo y lo que sigue inmediatamente es una línea contrapuntística libre. El motivo del

contrasujeto consta de 4 notas que modifican los intervalos para ajustarse con las demás voces.

Como ya se dijo, la textura de la parte **A** es polifónica. El contrapunto que continúa después de la exposición de cada tema no tiene relación directa con las demás voces. Pero mientras avanza la música en esta sección, van apareciendo movimientos paralelos de las voces, generando intervalos de tercera que van dejando atrás textura polifónica. Los temas aparecen de la siguiente manera:

Ejemplo 43. Secuencia temática de la parte **A**.



El tema se presenta en tonalidades que generan una estructura armónica tonal. El tema en *Re* funciona como tónica, por lo tanto, cuando aparece en *La* será la dominante y en *Sol* será la subdominante.

La parte **B** cuenta con 3 pequeñas secciones donde se desarrollan el tema y el contrasujeto. En el primer caso, se utiliza el *leitmotiv* como una progresión descendente. Se repite 3 veces y luego se modifica la línea melódica con motivos repetitivos, pero sin dejar de ser descendente (Ejemplo 44). La segunda sección es un *tutti* orquestal donde se hace una yuxtaposición de las distintas voces orquestales con el contrasujeto (Ejemplo 45). Aumenta considerablemente la densidad del pasaje y se relaja al cambiar la textura de polifónica a melodía acompañada. La última de estas 3 secciones parece ser una recapitulación del tema en *Fa^b*, pero se trata de una progresión ascendente donde participa la orquesta y el

violín solo. Son secuencias de arpeggios descendentes que suben diatónicamente y que se tienen un desfase de octavo y dieciseisavo (Ejemplo 46).

Ejemplo 44. Compases 46 al 52. Desarrollo 1.



Ejemplo 45. Compases 66 al 69. Desarrollo 2.



Ejemplo 46. Compases 77 al 80. Desarrollo 3.



La parte **C** cuenta con un *ritornello* y una *coda*. Antes de la aparición del tema en tónica, la cuerda grave lo presenta en la subdominante e incompleto. Finalmente, la última aparición del tema la hace el violín solo (como al inicio), pero 2 octavas más arriba que la primera vez (Ejemplo 41). Recordemos que la melodía se encuentra acompañada, reafirmando la estructura tonal del movimiento en *Re*. La *coda* es bastante breve y se compone nuevamente con la repetición constante del *leitmotiv*. La melodía sube una octava más mientras el matiz baja hasta un triple *piano*.

4.2.2 *Allegro giocoso*

Este movimiento contrasta radicalmente con el primero. La mayoría de los temas son enérgicos y cuentan con cualidades rítmicas y melódicas que podemos asociar al folclor. Además, contiene un gran número de cambios de *tempo* y carácter, y secciones con *rubato*. Está escrito en un compás de 4/4 y tienen pocas intervenciones de cambios de compás. Predomina también la subdivisión binaria del ritmo.

A grandes rasgos, este movimiento mantiene la estructura de *allegro sonata*, aunque cada una de las partes tiene modificaciones considerables que dificultan la delimitación de las mismas, por esta razón será mejor considerarla como una forma *sonata compuesta*. Este análisis propone la siguiente división (Tabla 15):

Tabla 15. Secciones del segundo movimiento.

| Secciones | Exposición | Desarrollo | Recapitulación | Coda |
|-----------|------------|------------|----------------|---------|
| Compases | 1-91 | 92-195 | 196-253 | 254-295 |

Exposición

Esta sección se conforma de tres partes como se muestra en la tabla 16. Las partes **A** y **B** no serán clasificadas como temas, ya que cada una de ellas tiene una función

un tanto distinta a lo acostumbrado. En todo caso, la sección **B** es la que más se asemeja a un tema.

Tabla 16. Exposición.

| Exposición | Introducción | A | B |
|------------|--------------|-------|-------|
| Compases | 1-13 | 14-57 | 58-91 |

El movimiento inicia nuevamente con el violín solo, aunque a diferencia del primer movimiento, la orquesta interviene al segundo compás. Los primeros compases son introductorios y se presenta el **tema 1**. Al final de esta pequeña introducción el violín realiza una pequeña *cadenza*, con arpeggios disminuidos que suben hasta llegar a un *sol* en el índice 6 y con una escala cromática que desciende hasta detenerse en un calderón. La estructura del tema es la siguiente (Ejemplo 47):

Ejemplo 47. Tema, compases 1 al 13.

Motivo 1

Cadenza

Como podemos ver en el ejemplo 47, se dividió el tema en tres secciones: del compás 1-4 (motivo 1), 5-6 (motivo 2), y 7-8 (motivo 3). La sección **A** es un pequeño desarrollo de los motivos del tema 1. El violín solista inicia con el primer motivo del

tema, mientras la orquesta aparece con un material distinto al cual podemos denominar **tema 1°** (ejemplo 48). Este tema es de un carácter juguetón y se configura a partir de una escala descendente. Además, siempre aparecerá a la par de los otros motivos del tema u otros temas. La figura del compás 20 es utilizada para que la orquesta module mientras el violín repite insistentemente el mismo motivo. En el compás 31 hay una cadencia importante a *sol* mayor que conduce al desarrollo del motivo 3. También tenemos secciones de motivos repetitivos que se mezclan con el tema 1°. En el compás 48 aparece el tema 1 completo con un *tutti* orquestal. El violín se une a partir del motivo 2 del tema y conduce a la parte **B**.

Ejemplo 48. Tema 1°, compases 16 al 19.



En la parte **B** aparece el **tema 2**, que tiene un carácter más noble y *legato*, y la subdivisión es ternaria (Ejemplo 49). Además, cambia la indicación de *tempo* y carácter a *Meno allegro e poco rubato*. Se puede dividir en 4 secciones. En la primera predomina el motivo del Ejemplo 49 y hay cambios constantes de pulso. La segunda sección es un más ágil y la figura que utiliza se varía a sí misma en una especie de periodo doble. La tercera sección recae en el solista con una secuencia de cuerdas dobles en sextas y décimas. Hay una pequeña intervención orquestal con un tema muy pequeño. La última sección tiene el carácter de *coda* local y utiliza fragmentos de las secciones anteriores.

Ejemplo 49. Tema 2, compases 56 al 66.

III
sf
p dolce
rit. - - - a tempo
rit. - - - - -
a tempo (ma più quieto) ♩=84 poco rit. (♩=76) rit. - - - - -

Desarrollo

Considero que esta sección es complicada de definir ya que cuenta con notables diferencias de forma en comparación con desarrollos convencionales (por ejemplo, el de la sonata Op. 23 de Beethoven). Cuenta con elementos imitativos que son característicos de esta sección, pero hay también la aparición de temas nuevos, lo cual es un tanto raro de ver aquí.

Tabla 17. Desarrollo.

| Desarrollo | Cadenza | Variación de A | C Tema nuevo | D Tema nuevo. Fuga | Variación de D |
|------------|---------|----------------|-----------------|--------------------------|----------------|
| Compases | 92-108 | 109-133 | 134-153 | 154-181 | 182-195 |

El desarrollo inicia con la presentación de un nuevo tema con un carácter sombrío, el **tema 3**, el cual aparece en la orquesta (Ejemplo 50). El violín solista imita el tema con pequeñas variaciones y crea un diálogo entre la orquesta y él. También encontramos una sección virtuosa para el solista, a modo de cadenza con cuerdas dobles en sextas y terceras. El carácter cambia gradualmente hasta recuperar el ímpetu del primer tema al final de esta sección.

Ejemplo 50. Tema 3, compases 91 al 94.

(quieto ♩ = 112)

La segunda sección se realiza con el tema 1 y es muy parecida a la sección **A** de la exposición. Aquí tenemos un mayor desarrollo del tema 1° que lleva la orquesta,

mientras que el violín tiene una función de acompañante. En el compás 122 aparece nuevamente el motivo del tema 1 en el violín mientras que el acompañamiento baja gradualmente el registro y crea una atmósfera sombría y densa, mientras que el violín hace un *ritardando* que se detiene en un calderón.

En la tercera sección el violín inicia la exposición de un nuevo tema, **tema 4**, el cual tiene mayor ímpetu y energía que los temas anteriores y la orquesta tiene un acompañamiento más vertical, sin tanto contrapunto (Ejemplo 51). También cuenta con motivos repetitivos en la parte solista que permiten a la orquesta modular, como en el compás 20.

Ejemplo 51. Tema 4, compases 133 al 136.



La siguiente sección se desarrolla a partir de un motivo-temático que aparece en la cadenza de la introducción del movimiento, en los compases 11 y 12 para ser precisos. La diferencia radica en la variación del ritmo después de la figura de cuarto con punto y octavo. En la introducción, esta figura es seguida con una secuencia cromática de dieciseisavos, mientras que en el desarrollo aparece primero con la figura de octavo con punto y dieciseisavo, y continúa con tresillos de octavo. Además, hay una pequeña fuga a tres voces con este “tema” que inicia con el piccolo y el oboe II haciendo una sola voz, el oboe I hace la segunda voz y el violín solista la tercera voz. Esta fuga dura solamente 12 compases. Después, el desarrollo continúa utilizando el ritmo y las primeras notas de la secuencia cromática descendente y haciendo variaciones que modulan poco a poco hasta la siguiente sección. Aquí también encontramos variaciones en el pulso parecidas a las de la parte **B** de la exposición, con *rubatos* y *ritardandos* constantes.

La última sección del desarrollo es una variación del material anterior. Es una combinación del primer motivo de tema 1 (intervalos de sextas escalonadas) con la

escala cromática de los compases 11 y 12 nuevamente. A cada nota correspondiente a la escala cromática, se le es añadido un grupo de notas que en conjunto crean un acorde con séptima. La nota más aguda de cada grupo es la que corresponde a la escala. Después tenemos otra pequeña sección con el motivo insistente y repetitivo con el solista, como en la exposición.

Recapitulación

Tabla 18. Recapitulación.

| Recapitulación | A¹ Tutti Orquestal | B¹ Variado | Coda local |
|-----------------------|--|----------------------------------|-----------------------|
| Compases | 196-215 | 216-244 | 245-253 |

La orquesta realiza la recapitulación en *sol* de la parte **A¹**, haciendo una especie de resumen de los temas 1, 1° y 3. La recapitulación de **B¹** inicia de la misma forma que la exposición, pero cambia la estructura del tema. El *tempo* es considerablemente más lento y se mantiene estable, sin las variaciones en el pulso como la vez anterior. Aparece el tema 3¹ a modo de coda local, con un cambio considerable de carácter, pasando de ser un tema sombrío, a ser muy alegre y vivo gracias un nuevo acompañamiento de octavos.

Coda

Tabla 19. Coda.

| Coda | Fragmentos de A | Fragmentos de D | <i>Poco piú agitato</i> | Fragmentos de B | Fragmento s de D |
|-----------------|----------------------------|----------------------------|--|----------------------------|-----------------------------|
| Compases | 254-262 | 263-277 | 278-286 | 287-289 | 290-295 |

Finalmente, la coda es un resumen de los temas de todo el movimiento. Inicia con los temas 1 y 1° entre el solista y la orquesta, luego el tema 4 con algunas variaciones, y el tema 3 en la orquesta mientras que el violín acompaña. Después viene un pasaje virtuosístico para el solista, con el motivo insistente y repetitivo, mientras sube considerablemente la velocidad de este pasaje y baja inmediatamente la pasar al tema 2 que dura solamente 3 compases y donde el acompañamiento genera una atmósfera un tanto impresionista con escalas ágiles y acordes muy amplios. La obra finaliza con el tema 4 que conduce a un unísono orquestal que desemboca en un *Sol*.

4.3 Recomendaciones de estudio, sugerencias técnicas y reflexiones en cuanto a la interpretación de esta obra.

Al hacer una pequeña búsqueda en las programaciones de las orquestas en México, es curioso darse cuenta que este concierto en particular no se haya presentado en nuestro país. En todo caso, no hay evidencia que lo respalde. Supongo que este hecho responde a la propia historia del concierto que, como ya se mencionó, es básicamente una declaración personal que después del rechazo, quedó sepultada por 50 años. Además, el Concierto no. 2 cobra dimensiones gigantescas que dejan rezagado en cierto sentido a este concierto. Es muy interesante también, encontrar una obra que toma forma a través de las pasiones y sentimientos que se encontraban a flor de piel en un compositor. Este tipo de datos que la historia nos proporciona son de suma importancia para comprender en mayor medida el sentido de las composiciones y hacerlas propias con aspectos que nos resultan más familiares.

En relación al aspecto sentimental del concierto y además de los aspectos autobiográficos como el *leitmotiv*, el cambio gradual de la textura sonora y la aparición del tema a modo de fuga en el primer movimiento, es como un símbolo de la idealización que Bartók tenía de Stefy. El modo en el que aparecen los temas de una fuga es comparable a la búsqueda de una identidad, en este caso del sujeto. Se expone el tema en una tonalidad inicial y va apareciendo en las diferentes voces con distintas tonalidades, y al final reaparece en la tonalidad original, reafirmando. En el caso del primer movimiento, el tema aparece en la misma tonalidad al final del movimiento, y lo hace dos octavas arriba en el registro. El acompañamiento al inicio es un tanto sombrío por la atmósfera del contrapunto, pero al final, la orquestación es completamente tonal y llena de luz por decirlo de algún modo, generando una atmósfera completamente distinta a la primera. Estos dos elementos indican la construcción y reafirmación de lo que representa el tema para el compositor. Recordemos que Bartók pretendía plasmar la personalidad de Stefy en este concierto y el primer movimiento representa la pureza que veía en ella.

En contraste, el segundo movimiento representa la parte extrovertida, divertida y hasta molesta de Steffy. Un detalle importante para entrar en esta idea, es la última nota del primer movimiento, *re*, y la primera del segundo, *re*[#]. A pesar de encontrarse en diferentes registros, es notoria la intención de romper de inmediato la idea idílica del primer movimiento. Además, hay que sumar que ambas notas se encuentran en una región alta sobre el diapasón, una en la cuerda *Mi* y la otra en la cuerda *Sol*, reafirmando el contraste. Es una transición complicada al haber un *attaca* entre ambos movimientos, por lo que hay que estudiar detenidamente este cambio. Podemos relacionar los cambios de carácter y *tempo* en este movimiento con los aspectos de personalidad que mencionamos antes.

Ya en el ámbito violinístico, uno de los aspectos que dificultan el primer movimiento es el *tempo* en relación al manejo del arco. Las frases son generalmente lentas y largas, provocando que la velocidad del arco sea también lenta. Hay que prestar mucha atención a la calidad del sonido y no ahogar las frases largas. Particularmente, solo hay 2 momentos donde la afinación es complicada por lo agudo de los pasajes. El primero se encuentra entre los compases 34 y 40. La secuencia cromática y los intervalos que rompen con el descenso de este pasaje, lo hacen uno de los momentos más complicados del movimiento. La reaparición del tema en la parte final del movimiento (compases 91 al 97), es también un punto delicado de afinación y a diferencia de la primera vez que aparece el tema, aquí debe realizarse sólo en la cuerda *Mi*. Ambos pasajes deben de estudiarse intervalo por intervalo hasta asegurar su afinación.

El vibrato dependerá en gran medida de la tensión armónica y las variaciones dinámicas, incrementándolo con matices en *forte* y disminuyéndolo en los *pianos*. A pesar de esto, se debe de mantener un vibrato constante a lo largo de este movimiento para que el sonido sea más cálido y pueda entrar fácilmente en el contexto. Hay una gran cantidad de notas largas que deben ser guiadas con el vibrato y el arco, tanto con la velocidad como con la presión. Esto llena inmediatamente de significado cada una de estas notas largas y ayuda a mantener un *legato* uniforme y constante.

En el caso del segundo movimiento, el manejo del arco es mucho más versátil. Podemos hacer una selección de los temas y acomodarlos en dos grupos: los temas con un predominante carácter rítmico y los temas con un carácter más melódico y libre. El tema 4 de este movimiento es el ejemplo ideal de temas rítmicos. Cuenta con motivos rítmicos pequeños que deben de ser acentuados cada vez para asegurar la precisión rítmica del mismo. La cercanía que esta música tiene con el folclor debe de encaminar al intérprete a que la ejecución sea un tanto folclórica también. Como ya mencioné, mientras la música se acerca más a su forma “primitiva”⁶⁰ el ritmo cobra mayor importancia y por esta razón considero la necesidad de exagerar estos elementos motivico-rítmicos. En contraste, el tema 3 además de ser primordialmente melódico, se caracteriza por otro elemento asociado al folclor, el *rubato*. Este elemento enriquece en gran medida esta sección al tener gran libertad en sí mismo y su ejecución resulta complicada de definir por esta misma razón. La cantidad de *rubato* que requiere cada frase debe de ser consecuencia de un solo impulso “energético” con el arco, aprovechando también la cadencia implícita del descenso cromático de la melodía. Considero que el manejo del arco en este tema debe generar una atmósfera de gran ligereza y simpleza. Para esto es necesario disminuir la presión y aumentar la velocidad del arco. También ayudará el hacer un poco de *sul tasto* para enfatizar el cambio de color y carácter. Mientras el tema se desarrolla se modificará poco a poco las condiciones de arco que estamos generando, hasta pasar el arco de manera normal, sin *sul tasto* y con mayor presión.

Las secciones que repiten un motivo a modo de *ostinato* como en los compases 20 al 23, 141 al 143, 190 al 193 y 278 al 281, deben de exagerar la línea dinámica que dibuja su forma, guiando la acentuación del motivo al pulso principal y bajando la intensidad de inmediatamente según sea el caso. La importancia de la acentuación en estas secciones radica en la estabilidad rítmica y en destacar la primera nota de cada pulso por su relación armónica con el acompañamiento orquestal.

⁶⁰ Con esto me refiero a las cualidades rítmicas de la música, destacando la riqueza rítmica que el folclor tiene.

De igual forma, el segundo movimiento cuenta con dos pasajes con secuencias de acentos. El primero va del compás 35 al 48 y los acentos aparecen generando una pequeña melodía que hay que destacar. El segundo se encuentra del compás 184 al 190. En este pasaje el acento se encuentra en la primera nota de cada grupo de 4 dieciseisavos y la dificultad radica en el arpeggio que genera cada grupo. Considero que, si la arcada en cada acento se encuentra hacia arriba, es más sencillo realizar los cambios de cuerda y la ejecución de este pasaje es más sencilla.

En los pasajes virtuosos del segundo movimiento se destaca el manejo de cuerdas dobles como en los compases 79 al 84 (ejemplo 52). Además de ser cuidadosos con la afinación de este pasaje de sextas, es importante ser muy preciso con el ritmo y el ensamble con la orquesta, ya que las síncopas le añaden mayor dificultad. Justo al final del pasaje cambian los intervalos a décimas. Es muy importante definir la calidad de cada intervalo entre mayor y menor por lo que recomiendo estudiar la secuencia de intervalos colocando ambos dedos, pero tocando solo una nota. Así, escucharemos la afinación de cada voz teniendo en cuenta la distancia de la otra. Después se invertirá la dinámica, tocando la voz faltante y finalmente tocando ambas voces. Hay que recordar que se debe estudiar lento y aumentar gradualmente la velocidad.

Ejemplo 52. Compases 79 al 84. Segundo movimiento.

El pasaje del compás 96 además de ser virtuosístico, utiliza cuerdas al aire que resaltan en gran medida su sonoridad. También cuenta con pequeñas secuencias

de cuerdas dobles que resultan muy idiomáticas. La parte delicada de este pasaje se encuentra en los grandes saltos con cuerdas dobles, los cuales deben estudiarse lentamente y enfocándose en el desmangue (Ejemplo 53).

Ejemplo 53. Compases 96 al 104, segundo movimiento.

La coda del segundo movimiento, además de ser un resumen de los temas, cuenta con una de las secciones más complicadas del concierto. Se trata de la repetición de una pequeña escala que va modificando poco a poco su base y utiliza arpeggios sobre todas las cuerdas del violín (Ejemplo 54).

Ejemplo 54. Compases 278 al 286, segundo movimiento.

La velocidad de este pasaje es un factor de riesgo, por lo que es necesario anticipar los cambios de cuerda colocando el codo a la altura del siguiente grupo de notas

según sea el caso. El arco debe estar bien adherido a la cuerda en todo momento y se debe usar solo una pequeña cantidad para que no se pierda la agilidad en este pasaje.

Por último, quiero destacar la forma en la que el compositor desarrolla el segundo movimiento del concierto. Aunque entra en el molde de la forma *sonata*, los temas tienen un modo distinto de presentarse y desarrollarse, de hecho, hay un constante desarrollo de los temas a lo largo de todo el movimiento y no solo en la sección del desarrollo. Al basarse en motivos pequeños, los temas se reconstruyen constantemente con distintas variaciones y la aparición de temas en lugares donde no es común, como en el desarrollo, enriquece en gran medida a la forma.

Conclusiones

Finalmente, es necesario destacar el valor del conocimiento que aporta este tipo de investigaciones a nosotros, los intérpretes, pues a la hora de trabajar una obra, conocer su forma, saber si fue compuesta bajo alguna corriente estética, conocer el contexto emocional en el que fue escrita y conocer el contexto cultural en el que se presentó, aporta una gran cantidad de elementos que pueden favorecer la interpretación.

Como hemos podido ver a lo largo de este trabajo, las obras analizadas cuentan con grandes similitudes de “forma”. Ambas chaconas son el mejor ejemplo de esto, mientras que la Sonata y el Concierto son obras que surgen de la “forma sonata”. Esto da como resultado en excelente ejercicio de comparación.

A pesar de no ser parte consiente de este trabajo, podemos ver cómo han evolucionado los criterios de composición. El manejo armónico y estético en las chaconas es completamente distinto, al igual que la estructura métrica. Por lo que pude ver, el ostinato sigue siendo el “hilo conductor” en ambas obras, aunque sea muy distinto en cada una (en una es el manejo de tritono y el cromatismo, y en la otra es un tetracorde descendente). Con la Sonata de Beethoven encontramos un manejo muy estable de la forma, respetando las secciones, temas y manejo de la armonía. Mientras que con Bartók, el manejo de los temas se establece bajo otros parámetros, tanto armónicos como de forma. Como ya lo dije, este trabajo nos permite contemplar la evolución, o una de las miles de variantes en las que han desembocado estas formas musicales.

Bibliografía

Antokoletz, Elliton, Victoria Fischer y Benjamin Suchoff (2000), *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, Nueva York: Oxford University Press.

Bartók, Béla (1979), *Béla Bartók Escritos sobre música popular*, España: Siglo Veintiuno Editores S.A.de C.V.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel (2005), "El bajo Guárdame las vacas y las músicas tradicionales en el sureste español", *Revista de musicología*, vol. XXVIII, núm.1, pp. 4-5, Recuperado el 5 de julio de 2020, de https://www.asc-castilla.org/wp-content/uploads/2013/12/2005_Gu%C3%A1rdame_vacas_aguilandos.pdf

Burnham S. B. (2001), "Beethoven, Ludwig van", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, Londres: McMillan Publishers, pp. 73-140.

Castañeda Estrada, Ma. Cristina (1999), "Chacona", en E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, Madrid: ICCMU/SGAE, p. 524 y 526.

Heeney, Eimear (2007), *Beethoven's Works for Violin and Piano*, Tesis de Maestría, Waterford: Waterford institute of Technology.

Hill, John Walter (2008), *La música barroca. Música en Europa Occidental, 1580-1750*, Madrid: Ediciones Akal S. A.

Klaus, Eidam (1999), *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach*, Madrid: Siglo XXI.

Kühn, Clemens (2007), *Tratado de la forma musical*, Madrid: Mundimúsica Ediciones S. L.

[Ramírez Romero, Ulises] (2000), *Chacona para violín solo*, México: ENM-UNAM.

Ruiz Tarazona, Andrés (1980), Notas para el Programa de mano *Ciclo completo de Sonatas para violín y piano de Beethoven (segundo programa)*, enero, Madrid: Fundación Juan March. Recuperado el 9 de enero del 2019 de <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc751.pdf>

Schwandt, Erich (2001), "Tarantella", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, Londres: McMillan Publishers, pp. 96 y 97.)

Soto Millán, Eduardo (comp.) (1998), *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto*, vol. 2, México: FCE/SACM.

Silbiger, Alexander (2001), "Chaconne", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, Londres: McMillan Publishers, pp. 410-415.

Fuentes electrónicas

Huscher Phillip, Orquesta Sinfónica de Chicago (s.f.) Recuperado el 10 de enero de 2020, de <https://web.archive.org/web/20040620030336/http://www.cso.org/main.taf?p=5,5,1,42>

Johann Sebastian Bach, p. 5, recuperado el 10 de septiembre de 2019, de <https://es.scribd.com/document/389264811/Johann-Sebastian-Bach-pdf>

Rubia Pliego, O. G. (s.f.). Recuperado el 7 de octubre de 2019, de http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/revista_enarmonia/article/download/84/65

Yampol'sky, I. M. (s.f.). Recuperado el 8 de enero de 2020, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19206?q=mostras&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

Discografía

Ramírez, Ulises y Cuauhtémoc Rivera (1996), *Solos * Duos*, [México]: Grabaciones Lejos del Paraíso, 45867324. 1 Cd.

Anexo

ULISES RAMÍREZ ROMERO

CHACONA
para violín solo

a Cuauhtémoc Rivera

*



2 0 0 0

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

a Cuauhtémoc Rivera CHACONA para violín solo

Ulises Ramírez Romero

Revisión: Cuauhtémoc Rivera Guzmán

Lento. Intensamente (♩ = 42-44)

f *mp* *f*
poco dim. *p* *poco rit.* *sul G* *molto sfz*
con ternura sul tasto *pp* *rit.* *Più mosso (Adagio) con dolor* *f*
dim. *p* *Tempo I*

4 Ulises Ramirez

poco rit. **Più mosso** *poco rit.*

molto sfz *pp*

22

27 *ff* *pp*

31 *rit.* **Poco più mosso (Andante)** *p* *mf*

35 *cresc. poco a poco al ff*

39

42 *poco rit.* *8va.*

Chacona para violín solo

5

più rit.

Lento

ff

Rápido

52

f

simile

54

56

58

ff

f

ff

60

f

ff

f

ff

Musical staff 62-63. Treble clef, key signature of one flat. Measure 62 starts with a natural 0. Dynamic markings: *f*, *ff*, *f*, *ff*, *f*. Measure 63 ends with a natural 0, a flat 1, and a natural 0.

Musical staff 64-65. Treble clef, key signature of one flat. Measure 64 starts with a natural 0. Dynamic marking: *pù f*. Measure 65 ends with a natural 0.

Musical staff 66-67. Treble clef, key signature of one flat. Measure 66 starts with a flat 1. Measure 67 ends with a flat 1.

Musical staff 68-69. Treble clef, key signature of one flat. Measure 68 starts with a natural 0, a flat 2, and a flat 4. Measure 69 ends with a flat 1 and a natural 0.

Musical staff 70-71. Treble clef, key signature of one flat. Measure 70 starts with a flat 1, a flat 4, and a flat 3. Measure 71 ends with a natural 0 and a flat 1.



Musical staff 72-73. Treble clef, key signature of one flat. Measure 72 starts with a flat 1, a flat 4, and a flat 3. Measure 73 ends with a flat 1, a flat 4, and a flat 3.

74 *simile*

76 *molto rit.*

78 *con furia* *simile*

80

82

84

86 *simile*

87 *rit.*

88 *Lento*
fff

91 *sffz*

95 *Tranquilo*
lunga
p tenerissimo
ff

99 *rit. loco*
pp
a tempo loco
molto
p
molto
sffz